



**FACULTAD DE FORMACIÓN DE PROFESORADO
Y EDUCACIÓN**

TESIS DOCTORAL

**Manuel de Elías:
Hermenéutica de su conciencia creadora
y experiencia formativa.**

**Presentada por:
Gisela Cuen Garibi**

**Dirigida por:
Dr. Agustín de la Herrán Gascón**

Madrid, 2017

Departamento de Didáctica y Teoría de la Educación
Facultad de Formación de Profesorado y Educación

Universidad Autónoma de Madrid

Programa de Doctorado en Educación

MANUEL DE ELÍAS:
HERMENÉUTICA DE SU CONCIENCIA CREADORA
Y EXPERIENCIA FORMATIVA.

Presentada por:

Gisela Cuen Garibi

Dirigida por:

Dr. Agustín de la Herrán Gascón

Madrid, 2017

“La vida espiritual de los pueblos no puede sobrevivir sin las creaciones más sublimes del alma humana”.

Alberto Guzmán

AGRADECIMIENTOS

A Dios.

Creador de creadores.

Al doctor D. Agustín de la Herrán Gascón, mi asesor de tesis, por su permanente ayuda, por su infinita paciencia y por tener siempre fe en mí. Sin él, jamás habría concluido este trabajo iniciado largos años atrás. Su respeto irrestricto a los laberintos de esta investigación es conmovedor. Su apoyo incondicional en este complejo esfuerzo es invaluable.

Al doctor Demetrio Vázquez Apolinar, como motivador e impulsor inicial de esta investigación, por sus profundas aportaciones, por regalarme su tiempo, sus palabras y sus muchas reflexiones.

A la doctora Hilda Esther Sandoval Mendoza, por apoyarme y orientarme en la lectura de mis hallazgos y ser crítica constante.

A todas las personas que me asesoraron durante todo el proceso de investigación: Juan Carlos Cuen, María y Pablo Cuen, Susana Garibi, Héctor Manuel Villanueva, Laura Badillo, Claudia Martínez del Campo y el Dr. Francisco Cisterna Cabrera.

A los músicos e investigadores pertenecientes al Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, y a los demás músicos que aceptaron participar en esta investigación y que se dieron tiempo para compartir sus puntos de vista sobre el compositor.

A mis papás, por haberme formado en el mundo del arte, por su infinito amor y por su apoyo incondicional en todo, todo el tiempo.

A mis hijos, Pablo y María, por su inefable sensibilidad, por ser escuchas poderosos, y por haber compartido y aportado conceptos importantes para la tesis, desde los que comenzó toda la aventura del estado creador.

A todos mis hermanos.

A Manuel de Elías, por ser fundamento de esta tesis.

DEDICATORIA:

A mis papás

A mis hijos Pablo, María y Esteban.

A toda mi familia

A Paco, Alicia y Alberto; y a María Ortiz y Julio, mis entrañables amigos de Madrid, de quienes recibí tanto apoyo durante mi estancia en España.

A mis compañeros y maestros del Doctorado.

ÍNDICE DE CONTENIDO

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE.....	11
INTRODUCCIÓN.....	13
Objetivos y preguntas orientadoras del proceso investigador.....	36
Objetivo general.....	36
Objetivos específicos.....	36
Preguntas orientadoras del proceso investigador.....	36
a) En relación con el objetivo general.....	36
b) En relación con los objetivos específicos.....	37
Enfoque, metodologías y técnicas de investigación.....	38
Resultados y conclusiones.....	39
CAPÍTULO I	
Justificación de la investigación. Acercamiento al autor, a su circunstancia y a su obra	43
1. Meditaciones iniciales.....	43
2. Motivaciones social y trascendente.....	55
3. Motivación pedagógica o formativa.....	60
CAPÍTULO II	
Marco teórico y conceptual.....	70
1. Martín Heidegger.....	71
2. Hans-Georg Gadamer.....	83
Hermenéutica de una experiencia de mundo.....	91
3. Gastón Bachelard.....	101

CAPÍTULO III	
Metodología de investigación.....	107
CAPÍTULO IV	
Hermenéutica de la formación musical.....	119
CAPÍTULO V	
Fenomenología de la composición musical.....	145
CAPÍTULO VI	
El estado de conciencia creador.....	185
1. Sonante No. 11 para orquesta, bosquejos para una ofrenda (1995).....	191
2. Mictlán-Tlatelolco, Miccacuicatl, (canto fúnebre) para orquesta de cuerdas (1985).....	195
3. Aforismo no. 14 para piano (1993).....	200
4. Elegía. Segundo movimiento del Concierto para órgano antiguo y orquesta (2013).....	202
5. Imaginario a Dúo, para pianoforte y órgano positivo (2015).....	209
La obra musical de Manuel de Elías.....	214
CAPÍTULO VII	
Validación de las implicaciones formativas para el proceso creativo de compositores concretos. Testimonios en diálogo.....	222
CONCLUSIONES.....	284
BIBLIOGRAFÍA CITADA Y COMPLEMENTARIA.....	303
ANEXOS.....	313

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

La investigación estudia cuestiones específicas del proceso creativo del reconocido compositor y director de orquesta Manuel de Elías. Sus objetivos son tres: el primero es profundizar en la comprensión del proceso creativo de Manuel de Elías. El segundo es indagar, desprender y sistematizar implicaciones de la creatividad del autor para la formación de otros compositores. El tercero es validar y transferir implicaciones formativas para el proceso creativo de compositores concretos. La metodología de la investigación responde a un estudio de caso, de corte biográfico, seleccionado por su reconocido potencial creativo. El enfoque epistémico es hermenéutico, centrado en la experiencia estética, intuitiva y anímica aplicada a la composición musical del autor y recorrida, desde su ser-en-el-mundo, hasta su exposición e interpretación de estados de conciencia creadores en el proceso de composición de su obra. Se trabajará con una selección de compositores latinoamericanos –que actuarán a la vez como expertos y participantes del estudio-, que valorarán y algunos validarán la bondad de las implicaciones de las observaciones hechas en Manuel de Elías y la transferibilidad formativa, en el campo de su formación mediante creatividad para la composición musical.

Las conclusiones apuntan a una riqueza extraordinaria del proceso creativo en la composición musical de Manuel de Elías, hasta cierto punto comprensible, objetivable y transferible a la formación mediante creatividad de otros compositores, específicamente relacionada con el enriquecimiento de la experiencia estética. Se concluye con que la experiencia del universo anímico y de invención de Manuel de Elías, desarrollada en torno a su proceso creativo compositor, puede ser un referente pedagógico facilitador de una identificación afectiva importante para la formación de otros compositores.

Palabras clave:

Manuel de Elías, fenómeno de la composición, invención musical, hermenéutica, experiencia de mundo, estado de conciencia creador.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación estudia el caso del fenómeno de la composición en Manuel de Elías y el advenimiento del estado de conciencia creador, en el entorno de su experiencia de mundo. Por tanto, esta tesis se orienta hacia la comprensión de esa *experiencia de mundo*. Su sentido es patentar la experiencia de mundo como experiencia de la conciencia, siendo en sí misma mundo y entendida como espacio creativo con connotaciones estéticas. El mundo se entrega a la conciencia como experiencia. La tesis aspira a comprender aspectos de lo que acontece en el *mundo interior* del compositor, que es la propia conciencia, y es expresión como fenómeno fundante de su música, con sus contenidos significados, desde su perspectiva y en su contexto. Escribió Gadamer (2007): *“Comprender es comprender una expresión. En la expresión lo expresado aparece de una manera distinta que la causa en el efecto. Lo expresado mismo está presente en la expresión y es comprendido cuando se comprende ésta”* (p. 284). Estudiar y comprender a De Elías y su obra, en estos ámbitos, podrá servir como herramienta para el trabajo creador.

Al comenzar a aproximarnos a la experiencia de mundo de Manuel de Elías nos encontramos con una realidad familiar de valores enraizados en una espiritualidad y humanismo profundos. De ello se desprende una gran riqueza cultural que marca el inicio de la actividad musical de De Elías, desde la niñez, y, por otro lado, define el rumbo que seguirá el compositor en la búsqueda de sí mismo y de su propia necesidad de expresión.

El primer referente sobre música de Manuel de Elías, es su padre. En él se encuentra toda la posibilidad de convertirse en músico, compositor. Fuera de esta realidad están las cualidades individuales, como el juego, las inclinaciones y disposiciones del alma a la exploración de todo lo que tuviera vida: reflejo de una sensibilidad que se formaba desde la concepción y se desarrollaría vertiginosamente hacia la hipersensibilidad.

Cuando nos planteamos la pregunta: ¿quién enseñó a De Elías a componer? empieza el recorrido por una realidad que se va construyendo en un universo solamente accesible a través de conversaciones, de la escucha, de la percepción, porque no existe un solo libro que explique este fenómeno en el compositor que nos ocupa.

La tesis, estructurada en siete capítulos, destaca aspectos biográficos, las circunstancias de la realidad, las preocupaciones culturales; los planteamientos sonoros, las influencias estéticas, y los problemas que plantea la composición partiendo de la conciencia de sí mismo.

Comienza con una introducción en la que se explica tanto el problema de la investigación como el propósito que se busca, se expone el estado de la cuestión, los objetivos y preguntas orientadoras del proceso investigador, la metodología utilizada y se trazan los resultados.

I.

En el primer capítulo se exponen los antecedentes de la investigación, la justificación, unas meditaciones iniciales, el acercamiento al autor, a su circunstancia y a su obra, las motivaciones social y trascendente, la motivación pedagógica o formativa, así como la importancia de estudiar al compositor Manuel de Elías debido a que la investigación tiene un propósito de orden práctico: encontrar las aportaciones que el proceso creativo de De Elías tiene para otros compositores.

II.

El segundo capítulo es el marco teórico. Se inicia con la aclaración de una serie de conceptos que aparecerán a lo largo de la tesis. En forma sucinta se plantean las contribuciones de la filosofía y la teoría musical propia del compositor, para conocer las aportaciones que el estudio de la música de De Elías, podría hacer como herramienta complementaria al proceso de composición. Acerca de los supuestos teóricos que sirven de hilo conductor del proceso investigativo se deben mencionar los siguientes:

- La filosofía de Martín Heidegger: con la lectura y el análisis de este autor, se consolida una perspectiva didáctica desde la estructura 'ser-en-el-mundo' y lo que debe entenderse por 'fenómeno'.
- La hermenéutica de Hans-Georg Gadamer: permite definir una perspectiva de relación interpretativa entre el compositor-director y la música, destacando las referencias importantes desde donde se recrean estas lecturas para discurrir la palabra entre obra y realidad, entre conciencia y discurso.
- El método fenomenológico de Gastón Bachelard: su filosofía estética y su reflexión sobre la creatividad de la imaginación, es decir, de la creación poética, la ensoñación y la intuición del instante, así como el ser pensante, son correspondientes con la presente investigación.

Estos tres autores son los que dejan sugerir una lectura a partir de algunos de sus conceptos, no en sí hacer una lectura filosófica, sino situarse en diálogo con la intención de fusionar horizontes y de encontrarse con la obra en su universalidad, es decir, encontrar y patentar lo que tenga de filosófico la obra de De Elías como esteticidad de una experiencia de mundo, de comprensión para asumir el diálogo hasta su más alta expresividad y experimentar así un encuentro universal entre *pasado/presente* como *presente/pasado* en el aquí y ahora de lo actual haciendo aparecer el círculo hermenéutico y que implica asegurar la elaboración del tema científico desde el fenómeno mismo y no desde la previsión o la anticipación. Es el caso de realizar una investigación creativa, que esté a la altura de la obra estudiada. ¿Qué es lo que se trata de comprender? No vamos a analizar su teoría musical, sino solamente la parte lúdica y estética de su música y la circunstancialidad del autor, pues de acuerdo a lo expresado por Adorno (2004) en su Teoría Estética: *"Tanto menos se goza de las obras de arte cuanto más se entiende de ellas"* (p. 37). Si buscamos la explicación técnica, o un razonamiento teórico, antes que tener el placer estético, dejaremos de disfrutar la obra. Pero sí vamos a disfrutar más en cuanto conozcamos más al autor y a su obra, porque esas no son herramientas teóricas sino parte de su mundo.

Comprender la obra de Manuel de Elías sería, entonces, experimentar un acontecimiento dialógico con la obra como espacio sonoro (dialogante) desde su propia historicidad, lo que queda es experimentar el espacio del *mundo*. Bachelard (2011) lo expresa de otro modo, refiriéndose al conocimiento de las imágenes: “*Para conocer la felicidad de las imágenes, vale más seguir la ensoñación sonámbula, escuchar (...) el somniloquio de un soñador*” (p. 86). Así es como queremos aproximarnos al creador.

Cuando nos acercamos a él, descubrimos que el estado de conciencia creador no es una inspiración, es el resultado de un serio trabajo, más su ambiente, su mundo, su ser. Pero es trabajo.

El discurso planteado a nivel ontológico es que la obra de Manuel de Elías se sustenta como saber para asumir una identidad óntica y por tanto, es preciso asumir el ser como *ser mundo*.

Así, en relación al método fenomenológico, el *mundo* es asumido como un concepto que realiza su transformación desde el origen como *mundo creador* –que es el *Ser*-, el mundo del compositor, hasta su aparición como *mundo percibido* –que es el sonido-, la música manifiesta ante un auditorio. Estudiar este mundo significa hacer hablar su circunstancia – tiempo y espacio-, que en cuanto son caracteres de su mundo, lo son del compositor.

Sobre el sentido que se da a la fenomenología de *mundo* en correspondencia con la obra musical, se parte de la creación y de la interpretación; desde la expresión subjetiva, intuitiva, hasta la experiencia auditiva del ‘ellos’ a partir de su contexto. El encuentro de la obra con el ‘ellos’ implica la idea de penetrabilidad emocional por el fenómeno sonoro. Las reacciones del espectador son percibidas sólo emocionalmente mediante el aplauso y las diversas formas de reacción. Esta respuesta al lenguaje musical de De Elías es tan heterogénea como personas en el auditorio pues hay tantos relatos como conciencias hay en el propio lenguaje del castellano. Pero no intentaremos hacer una fenomenología descriptiva de esta realidad. Nos limitamos a expresar que lo que a uno produce una experiencia estética y perdurar la

impresión en el alma, a otro puede resultar irrelevante y no deja huella. Tal como lo expresa De Elías (1996) en una nota para el programa del Festival Internacional Cervantino a propósito del estreno de su obra *Música a siete*:

Si se trata de comentar el contenido, resulta aún más difícil, por cuanto lo expresado en la partitura habría que contemplarlo en forma por demás subjetiva, en tanto depende -como he sugerido- de la forma de ser percibida por cada individuo, necesariamente diferente en cada caso. Yo mismo voy reinventando la intención y el sentir originales poco a poco con el correr del tiempo y de las múltiples vivencias musicales.

III.

El tercer capítulo se refiere a la metodología de investigación.

Esta investigación se ha hecho con un enfoque cualitativo, de corte fenomenológico y hermenéutico, interactivo, por la relación con participantes, y no interactivo porque se trabaja con documentos, archivos, etc.

El diseño de investigación principal es biográfico-narrativo focalizado en una historia de vida, mediante análisis documental y entrevistas.

Las técnicas de recogida de datos serán: la entrevista, la consulta de documentos (partituras, cartas, discursos, textos, libros).

Las técnicas de análisis de datos serán el análisis de contenido de las entrevistas, documentos, interpretación hermenéutica para una aproximación al discurso musical.

IV.

El cuarto capítulo está dedicado a la hermenéutica de la formación musical de Manuel de Elías, desde el vientre materno, conocer cómo fue naciendo en él la música y aproximarnos al fenómeno de la composición.

De Elías se formó en el ambiente familiar rodeado de sonidos, de libertad, de juego, de un constante cuestionamiento a todo lo que vivía, sentía, pensaba y aprendía. Su principal escuela fue su casa; su primer formador, su padre; las primeras lecciones de música, los corales de Bach. Manuel aprendió todo esto apartado de la tradición escolar. Y desde niño, sintió el deseo de componer. Además de aprender a escribir los signos de la música, aprendió a tocar el piano. Gadamer (2007) hablando de formación, explica: *“La conciencia que trabaja se eleva por encima de la inmediatez de su estar ahí hacia la generalidad. En cuanto que el hombre adquiere un ‘poder’, una habilidad, gana con ello un sentido de sí mismo”* (p. 41).

Esta realidad se manifiesta desde la primera composición, en la adolescencia, hasta la última. De Elías ha sido un *poro que se dilata* para dejarse permear y percibir en la naturaleza y en la vida, una serie de elementos que ha utilizado desde su propia sensibilidad emotiva en el momento de inventar música. Ortega y Gasset (2005) expone el pensamiento de Platón respecto de las ideas como viviendo en un extramundo, que nos permite ver nuestro mundo temporal rodeado de otro ámbito de distinta atmósfera ontológica donde residen indiferentes las acrónicas verdades.

Pero he aquí que en un cierto instante una de esas verdades (...) se filtra de ese trasmundo en el nuestro, como aprovechando un poro que se dilata y la deja paso. (...) El poro cuya abertura aprovecha la verdad para deslizarse no es sino la mente de un hombre. Ahora bien, ¿por qué tal verdad es aprehendida, captada en tal fecha y por tal hombre?...Evidentemente se trata de una esencial afinidad entre la figura de la verdad aquella y la forma del poro, del sujeto humano por el que pasa (pp. 282 y 283).

Teilhard de Chardin (1963), lo expresa diciendo que: *“...no sólo sucede que la Consciencia se hace coextensiva al Universo, sino que el Universo se equilibra y adquiere consistencia, en forma de Pensamiento, sobre un polo de interiorización suprema”* (p. 205); De la Herrán (1998) lo llamó: *“Visión interior superior”* (p. 71) y Schopenhauer (1987) denominó: *“Captación intuitiva e inmediata del entendimiento”* (p. 36).

Esto es constatable, en primer lugar, en sus más de 200 composiciones.

Este apartado presenta el universo estético de De Elías; recoge las primeras experiencias de su encuentro con el sonido, sus primeras composiciones ‘bajo la almohada’¹ y su irrenunciable empeño a encontrar un camino distinto por donde transitar su pensamiento musical. Según Gadamer (2007): *“La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que oiga o que vea”* (p. 154).

La propuesta musical de Manuel de Elías surge del interés por experimentar -porque está en su espíritu de juego-, las posibilidades expresivas de todos los instrumentos a su alcance.

En la edad adulta, llega a desarrollar una singular concepción de la música como la poesía de la matemática. Un planteamiento estético que se apartaba de las imposiciones académicas y se aproximaba a la expresión poética de la música a partir de su propio mundo interior y mediante la combinación de texturas y colores sonoros poco usados con anterioridad, como una manera de ver más allá de la realidad y hacer hablar a ese mundo, con su propia imagen sonora y con su propio lenguaje.

V.

El gran punto de partida para el quinto capítulo es una frase del criterio muy personal del maestro De Elías que dice: *‘A componer no se enseña’*. Pero esta frase encierra mucho más que una simple afirmación referida a un programa escolarizado que se debe seguir al pie de la letra para aprender a escribir pensamientos musicales. Se trata de que no se puede injertar el espíritu creador, el talento, la capacidad de asombro, la abstracción o la contemplación, que son esenciales al fenómeno de la composición, como no se pueden compartir los latidos del corazón. La experiencia estética es intransferible. Leemos en Bergson (1985): *“Por lo cual no se puede operar sobre ellas in abstracto, desde fuera, como*

¹ Estas composiciones no las mostraba a su padre, sino a sus amigos, alumnos de su padre, porque temía la reprobación del trabajo realizado alejado de las enseñanzas académicas.

en geometría, ni resolver a otro los problemas que la vida le impone. Cada uno habrá de resolverlos desde su interioridad, por su cuenta” (p. 444).

¿Qué es lo que se enseña entonces, en las escuelas de música, en los talleres de composición?

Cuestionar lo anterior implicaría el reto de apostar la superación de las limitaciones y ausencias en la formación de los compositores. En palabras de Gadamer (2007): *“La esencia de la formación se presenta con la resonancia de un amplio contexto histórico” (p. 47).*

Como todo conocer humano pertenece a una sociedad, a un ámbito determinado y es siempre vivido en una tradición cultural dada, se recurrirá al estudio del contexto en el cual nace, crece y se forma De Elías.

Aparecen diversas reflexiones para compartir sus hallazgos en el ámbito de la composición. La experiencia como tal es el resultado de vivir la composición como experiencia de mundo siendo ésta, la propia obra de arte. Todas estas reflexiones tratan de aproximarse a la invención musical como resultado contextual y significativo del ejercicio simultáneo de imágenes sonoras sensibles, vivencias actuantes, y un mundo.

Cada frase y cada concepto tiene implicaciones en experiencias y cada una de ellas nos traslada y nos proyecta a tiempos distintos de la vida del compositor.

Estas combinaciones constituyen una fusión de horizontes, es decir, la interrelación de tiempos precisos distintos y ajenos, resurgen y emergen de modo conjunto y reintegrado en De Elías en una sincronía compleja. Dicha fusión de horizontes emerge como herramienta reflexiva importante en el contexto resultante de cuanto De Elías piensa, siente, dice, desea y anhela. El sentido, el significado de todo ello, es lo que caracteriza y lo que identifica a cuanto acontece a quien él es y a cuanto él hace, con su riqueza afectiva, genética, histórica,

singular y familiar, mediante la vinculación de las vivencias actuantes, las imágenes sonoras sensibles, y el mundo con la realidad que conforma y con cuantos lo han conformado con él.

Este capítulo, está enfocado a la comprensión y descripción interpretativa de la experiencia de mundo de Manuel de Elías explicada por él mismo y por algunos informantes. Aquí se muestra el encuentro, la fusión de horizontes del compositor con la obra y el pensamiento de una gran diversidad de autores, y el contexto de su producción, no sólo para conocer su obra en conjunto, sino para identificar el proceso de evolución de su pensamiento musical y sus formas de expresión, a partir de su primera obra hasta llegar al estado actual del ser como *ser mundo*. La aproximación a este fenómeno se efectúa mediante la exploración sobre los procedimientos compositivos a los que recurre el autor para obtener el resultado específico que se genera en su universo anímico. En consecuencia, encontraremos en el rigor de este estudio los aportes de su desempeño creativo.

VI.

El sexto capítulo está dedicado a desvelar el origen ontológico de cinco de sus obras, elegidas por haber sido partícipe de su construcción sonora en vivo para ser tocadas en público con diferentes orquestas y en distintos lugares del país.

Cuatro de las cinco obras elegidas, están relacionadas con experiencias dolorosas, la muerte y la soledad. Serán estudiadas desde los aspectos filosóficos de estos fenómenos que dan origen a cada una.

De Elías ha manifestado en diversos momentos, a lo largo de la convivencia con él en los años en que pudimos entrevistarle y acompañarlo en sus conciertos, que está cerrando ciclos de su vida. El siente que está en el ocaso y que le corresponde ordenar su vida para el fin al que todos los humanos estamos llamados: la muerte. Sin embargo, la quinta de las obras de la que hablaremos, nace de la historia de su conversión a Dios, en la última etapa

de su vida, y lo que le asegura la trascendencia de su alma y que lo verdaderamente valioso son los valores del espíritu, por encima de la materia.

VII.

El capítulo siete está destinado a recoger la apreciación de 13 músicos que han conocido al compositor y que han tenido oportunidad de acercarse de alguna manera a su obra, porque la escucharon, la interpretaron, la dirigieron o la han empleado en cursos de composición en diferentes países de América Latina.

El interés particular de conocer sus criterios es encontrar los puntos en común entre ellos para descubrir si consideran que, De Elías, su vida y su obra, pueden presentar un camino a ser recorrido por otros compositores y ello los lleve al encuentro consigo mismos en la invención de sus obras.

Estado de la cuestión:

Sobre el compositor Manuel de Elías se han escrito varios documentos, pero son de índole principalmente biográficos y no abordan cuestiones importantes para comprender mejor su obra desde un punto de vista filosófico. Falta, sobre todo, un estudio transversal de su música desde la relación multifacética pensamiento-sentimiento-voluntad que converge para el surgimiento de un estado de conciencia creador, y una contextualización del papel que De Elías ha jugado en relación con el ambiente cultural mexicano.

La obra de Manuel de Elías ha sido comentada e investigada desde el discurso musical, pero muy poco desde el discurso de la filosofía. Casi no se le ha sometido a estas exigencias propias de toda obra maestra. Y desde una particular lectura, creemos que sí lo sustenta.

Manuel de Elías ha sido autor de numerosos artículos y objeto de mención en enciclopedias, diccionarios, libros y diversas publicaciones musicales, tales como:

- (1969) Compositores de América. Volumen 15. Washington, DC: OEA; y en
- (1977) su versión en español, Ed. FCE. N° 263.
- (1990) Diccionario Enciclopédico de México. Tomo II.
- (1981) El encanto de la Buena música. Apreciación musical. México.
- (1987) Enciclopedia de México. Tomos V y X.
- ARETZ, I. (1977) América Latina en su música. UNESCO: Ed. Siglo XXI.
- BÉHAGE, G. (1978) Music in Latin America: An Introduction. Prentice-Hall.
- MALMSTROM, D. (1974) Introduction to Twentieth Century Mexican Music. Sweden: Uppsala University.
- MORENO RIVAS, Y. (1994) La composición en México en el siglo XX. México: CONACULTA.
- SLONIMSKY, N. (1978) Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Sixth edition.
- TAPIA COLMAN, S. (1991) Música y músicos en México. México: Panorama.

A continuación, transcribimos lo que algunos de estos autores han dicho sobre el compositor Manuel de Elías y su obra:

ALCARAZ, J.A. (1987) Sonante 9 para orquesta

“Hay una situación de la que no suele hablarse con frecuencia, a pesar de haber tenido una importancia decisiva en la conformación y evolución de la música orquestal: las texturas instrumentales.

Malcolm Goldstein, uno de los tratadistas que ha escrito acerca de ellas, con mayor extensión y acierto, señala:

La textura de un sonido es un producto de las partes componentes del mismo: altura(s), timbre e intensidad... [El término] textura [con respecto a] una sucesión de sonidos, describe también la manera en que estos elementos están conectados en el tiempo.

En esta nota se considerarán exclusivamente las texturas que conciernen al segundo de los elementos señalados por Goldstein: el timbre que suele designarse también como ‘color’.

Estas texturas son, fundamentalmente, resultantes de la simultaneidad (superposición, choque, fusión, etc.) de los sonidos instrumentales, asignados a los miembros de una determinada familia orquestal: cuerdas; alientos; metales y maderas; percusión: temperada y afinación no convencional.

A manera de brevísima acotación histórica, hay que hacer notar en el presente contexto que según Pero Grullo, conforme fueron integrándose los distintos tipos de agrupaciones instrumentales fue frecuente el asistir –bajo diversos módulos de conducta y encuadres respectivos- a la ‘singularización’ de un instrumento o instrumentos en función solista, contra el fondo proporcionado por el conjunto de otros, lo mismo similares que muy distintos al (o los) solista(s). De paso, cabe hacer notar la contribución decisiva, al respecto, del teatro de ópera cuya consolidación como actividad pública ocurre ya en Venecia, en 1637.

Esto no quiere decir que sólo a partir de dicho momento –muy grosso modo alrededor del Renacimiento- aparezca tal tipo de actividad. Lo mismo en varias músicas no occidentales, como en épocas precedentes, es posible discernir tal procedimiento.

Esta presencia de un solista cuya voz destaque sobre –se funda a, o antagonice con- un grupo instrumental es una de las manifestaciones más fácilmente localizables de la existencia y uso de las texturas tímbricas, a las que –cabe insistir- habrá de circunscribirse este texto.

La variada naturaleza y múltiple identidad de los diferentes instrumentos, que han compuesto los grupos orquestales a través del tiempo, ha contribuido decisivamente a la riqueza y vitalidad del desarrollo evolutivo de la escritura musical. Entre otras cosas porque hay instrumentos que tienen la capacidad de fundir su sonoridad –o color- con otros determinados, no necesariamente afines; esto da por resultado un sonido diferente que

muchos considerarán otro o nuevo. De la manipulación de estos ‘objetos sonoros’ –como los llamaría Pierre Schaeffer (1910)- dependerá con cierta frecuencia el que un compositor logre crear, por medio de su trabajo de orquestación, texturas inauditas (Utilizando este término en su sentido etimológico primero: ‘no oído antes’).

Las entidades sonoras resultantes de esas fusiones, mediante la emisión simultánea de dos o más sonidos instrumentales distintos, pueden ser analogadas –sin desorbitar las cosas- a los isómeros: cuerpos que, con igual composición química, tienen distintas propiedades físicas.

Se forman, así, capas (o niveles) de sonido que se interaccionan y dan como resultado un contexto fascinante: el terreno fértil de la orquestación.

Si esta disciplina –ciencia- arte es utilizada en una forma meramente pragmática, para sólo conducir las distintas voces que componen o integran un discurso dado, el resultado, la mayoría de las veces será denso, opaco o poco atrayente (excepción notoria: Mahler).

Por lo contrario, cuando intervienen la fantasía creativa o la exploración voluntaria de nuevas posibilidades, el resultado puede ser muy atractivo. Mediante la consideración y uso de otros elementos o funciones de la escritura, la orquestación será individualizada por cada compositor, cuando éste sepa usarla como elemento estimulante para la integración de su obra musical.

En el caso del compositor mexicano Manuel Jorge de Elías (1939), las texturas juegan un papel importantísimo –preponderante, pudiera decirse- en su Sonante 9 para orquesta (1978) el espacio sonoro de esta obra se agita o permanece en actitud contemplativa –en ciertos pasajes estáticos de sonoridades muy prolongadas- cuyos contrastes magníficos han sido logrados en buena parte al través del uso de densidades sonoras específicas, provenientes a su vez de la superposición o –predominantemente- disgregación de texturas. También en la música de De Elías, esto se traduce en una fuerte capacidad de sugerencias

ambientales. Sólo que esta vez, muy claramente inscritas dentro de un ámbito expresionista. La estilización frecuente, lo mismo de angulosas secuencias horizontales que de ímpetus rítmicos y pulsos subterráneos, así como el trazo arquitectural de gran amplitud climática, arrastran consigo al oyente por medio de una escritura sumamente trabajada haciéndole recorrer las distintas regiones, concretamente musicales, de un laberinto sonoro preñado de hallazgos dramáticos. Un acabado impecable, producto de un sólido oficio que domina las dimensiones científicas y artesanales del arte musical, es uno de los logros más evidentes de esta tan adulta, tan atractiva, obra situada (en opinión del redactor de estas notas) en el punto donde se encabalgan tradición y exploración.

Actitud optativa: este es sólo uno de los varios enfoques al alcance... Después de todo ¿no sería acaso posible también referirse al programa donde el autor escuchó esta obra, como un cuento de hadas, y desarrollar en consecuencia el texto correspondiente? Así, entre los personajes podrían encontrarse un mágico prodigioso y sus sortilegios (Ravel); un ogro ciclotímico (Beethoven); un ruiseñor mecánico, en homenaje a Andersen (Vivaldi); como un joven caballero de la mesa redonda, a la búsqueda del encuentro consigo mismo (Manuel de Elías)” (p.p. 49-52)

MORENO RIVAS, Y. (1994)

“Un compositor de tendencias y resultados completamente opuestos resulta Manuel de Elías (1939), autor riguroso respecto a la forma, de una gran precisión en la selección de medios sonoros y claridad en la factura. Sus obras compuestas durante los años sesenta, una Elegía para clarinete solo en si bemol (1962), Speculamen para siete instrumentos de cuerda (1967) y la Segunda Sonata para violín solo (1969), hacen libre uso de la serie dodecafónica sin que por ello se pierda un lirismo natural y una fluidez constante en el discurso musical. Su dominio del pensamiento estructural se manifiesta sobre todo en el Sonante 1 para piano (1970). Con esta obra, que utiliza inteligentemente la escritura gráfica, los nuevos recursos de ejecución y un lenguaje sensiblemente controlado, inicia una serie de sonantes para

diversos instrumentos, combinaciones instrumentales y orquesta como respuesta a una necesidad de una forma orgánica satisfactoria alejada de las formas clásicas” (p. 73).

“También convincente es el desarrollo estilístico demostrado en la obra de Manuel de Elías; a partir del primer Sonante para piano, cada vez con mayor exigencia en el oficio y en un lirismo más amplio, compone una serie de Sonantes para orquesta (1973-1974-1977-1979), hasta desembocar en el brillante Sonante N° 9. Afianzándose en los contrastes de carácter y dentro del melodismo serial tan caro al autor se inicia con un primer movimiento (allegro risoluto) de lucimiento instrumental en oposición a una segunda parte estática y reflexiva que ofrece bellos momentos de carácter poético y un afirmativo final. El Sonante N° 6, en homenaje a Neruda, para quinteto de cuerdas u orquesta de cuerdas, no desdeña la escritura gráfica y cierta organización por módulos que le da una respiración muy libre que aún sorprende con la aparición de unas cadencias de apariencia neoclásica.

Manuel de Elías realiza no pocas obras importantes durante los años ochenta; deja atrás las etapas de búsqueda estilística y evoluciona hacia una escritura aún más depurada. El poema olvidado y variación (1983), para oboe solo, expone el lirismo contenido y la fluidez melódica que hacen tan equilibrada su música. Por el mismo camino transita una Lírica breve (1983); la primera parte, dentro de una estructura gráfica, hace un uso limitado del recurso de la imitación en tanto que tanto que la segunda gira sobre un motivo dodecafónico que no descarta la libertad melódica. En el Concertante a 12 (1985), para flauta clarinete, dos fagotes, corno, dos trompetas, dos trombones y timbales, alcanza un punto culminante en su dominio del oficio resaltando la conducción del intrincado tejido instrumental del primer evento, el lirismo del pasaje entre trompetas y cornos y los sonoros bloques instrumentales que aparecen en el tercer evento.

Mictlán (1986), para cuerdas, dentro del tono elegíaco que caracteriza a sus últimas obras, es una pieza que traduce interioridad y reflexión. Un Concierto para cello y orquesta (1990)

de un gran equilibrio formal, y Fax Music (1991), para flauta, destacan dentro de sus últimas creaciones” (p.80).

“Hace treinta años se estrenaban las obras clave de los músicos vanguardistas como Luigi Nono, Pierre Boulez, Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen o Luciano Berio, y en México, las obras de Enríquez, Quintanar, Mata, De Elías, Urreta, entre otros. Una buena cantidad de aquellas obras iconoclastas de los años sesenta lograron ingresar en el repertorio establecido; por el contrario, las contribuciones de las generaciones posteriores no han llegado a gozar del mismo estatus” (p. 96).

TAPIA COLMAN, S. (1991)

“Elías, Manuel Jorge de

Nació en la ciudad de México el 5 de junio de 1939.

Estudió piano y composición con su padre, Alfonso de Elías (profesor del Conservatorio Nacional de Música y de la Escuela de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México), ampliando después sus estudios.

Siguió un curso de perfeccionamiento pianístico con Gerard Kaemper y Bernard Flavigny. En México, órgano, con Juan Bosco Carrero; flauta dulce, con Roberto Rivera; violín con Daniel Saloma, y violoncello con Sally van den Berg.

Curso de Música Concreta con Jean-Etienne Marie en 1968 curso de Música Nueva con Karlheinz Stockhausen y curso de Matemáticas y Electrónica con Jean-Etienne Marie. Estudió Dirección de Orquesta con Luis Herrera de la Fuente, y con Ernst Huber-Contwig. Alumno del Taller de Dirección de Ópera y Ballet con Edgar Doneux en Bruselas, alumno de Música Electrónica en la Universidad de Columbia, New York.

Algunas de sus actividades musicales más importantes:

(1958-62) Miembro fundador de la Orquesta de Cámara, ‘Convivium Musicum’.

(1954-60) Miembro fundador del Coro de la Sociedad Musical Mozart.

En 1973 participa como compositor en la Bienal de París, y en 1974 trabaja en el Laboratorio de Música Electrónica en la Universidad de Columbia, New York, y también participa como compositor y director en la semana de México, Bruselas, Bélgica. Asimismo, en 1975 participa como compositor y director en el Año de América. Frameries-Mons, Bélgica, y como compositor y director en el Festival de Chartres, Francia.

(1976), Organizador, director artístico y participante como director y compositor del 'Primer Festival Internacional de Música en Xalapa'. (1979). Es invitado como representante de México a participar en la 'Tribuna Internacional del Compositores', organizado por la UNESCO en Paris. Presenta ahí su 'Sonante No. 9' y la grabación de esta obra es solicitada por las representaciones de 39 países. (1980) Fundó la Orquesta Sinfónica de Veracruz, de la cual fue director titular. (1982) Durante el mes de octubre realiza una gira por Polonia, dirigiendo en las ciudades de Bialystok, Bydgoszcz, Torun, Wroclaw y Varsovia. Dirige las orquestas locales, con un repertorio que incluye obras del repertorio universal y obras de su propia creación. Fue distinguido con la invitación permanente al Festival Anual del 'Otoño de Varsovia', en su doble papel de compositor y director de orquesta.

Relación de sus composiciones más importantes:

Para orquesta: 'Sinfonietta'; 'Vital No. 3'; 'Sonante No. 4'; 'Sonante No. 5'; 'Concertante No. 1' para violín y orquesta; 'Sonante No. 6, homenaje a Neruda'; 'Sonante No. 3'; 'Sonante No. 7'; 'Obertura-Poema', para solistas, coro, órgano y orquesta de alientos; 'Concertante' para piano y orquesta; 'Primero Sueño', para recitadores, solistas, coros y orquesta (primera parte); 'Sonante No. 8' 'Sonante No. 9' 'Balada Concertante', para trombón, cuerdas e instrumentos de percusión. 'Sonante No. 10', para orquesta y coro mixto.

Voz y coro: Música incidental a 'La Seca', para coro infantil o femenino a capella; 'Memento', para coro mixto y grupo decámara; 'Pneuma', para barítono y grupo de cámara; 'Ludus',

para 3 coros mixtos a capella; 'Estro I', para coro mixto a capella; 'Estro II', ídem; Música incidental a 'Medea' (Eurípides), para voces femeninas e instrumentos; 'A voces', para coro mixto a capella.

Música de cámara: 'Suite de miniaturas'; para cuarteto de alientos; 'Vital No. 1', para orquesta de cámara; 'Preludio', para viola y piano; 'Fantasía' para violoncello solo; 'Elegía' para clarinete solo; 'Divertimento' para instrumentos de percusión; 'Ciclos elementarios', para cuarteto de alientos; 'Aforismo' para flauta sola; 'Sonata No. 1', para violín solo; 'Nimye', para flauta sola; 'Sonata No. 2', para violín solo; 'Misa de consagración', para las bodas del autor; 'Secuencias Urbanas. Fuentes musicales'. (Qrq. M. Sánchez Santoveña); 'Sine Nomine'. Cuarteto de cuerdas y piano; 'Jeux, para cornos, trompetas, fagot y percusiones; 'Preludio', para violín solo 'Versión', para viola sola, de la obra anterior; 'To Play Playing', para flauta sola; 'Imago', para clarinete solo, con cámara de eco ad libitum; 'Speculamen', para instrumentos de cuerda; 'Adagio', para orquesta de cuerdas; 'Lírica breve', para orquesta de cuerda, piano y timbales; 'Aria olvidada y variación', para oboe solo. Piano: Tres preludios, 'Sonata breve'; 'Microestructuras' 'Jahel', ballet, piano a 4 manos 'Quimeras No. 1'; 'Sonante No. 1'; 'Quimeras No. 2'; 'Quimeras No. 3'. Órgano: 'Preludio elegíaco'; 'Canción de cuna'; 'Kaleidoscopio I'; 'Kaleidoscopio II'; 'Kaleidoscopio III'.

Música electroacústica: 'Parámetros I', sintetizador; 'Non nova sed novo (nada nuevo, pero en forma nueva)', sintetizador'.

Direcciones en internet sobre Manuel de Elías desde el año 2000 hasta la actualidad:

<http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00003849>

<http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00002230>

ZAVALA ALONSO, M. (2000) Manuel de Elías. De hito en hito:

<http://www.manuelzavalaalonso.com/dehitoenhito/index.php/musica/manuel-de-elias>

SciElo. (2001):

Revista musical chilena.

ROCHA ITURBIDE, M. (2003) La música electroacústica en México. artesonoro.net:

<http://www.artesonoro.net/electroacustica/electromex.html>

El Economista (2009):

<http://eleconomista.com.mx/notas-impreso/columnas/allegro-molto/2009/05/31/manuel-elias-tributo-vida-musica>

Cultura. UNAM Diario digital (2009):

http://www.artesehistoria.mx/semanario/especial.php?id_nota=05062009163823

CULTURA Secretaría de Cultura (2009):

<http://www.cultura.gob.mx/noticias/musica/2161-recibe-manuel-de-elias-medalla-de-oro-de-bellas-artes.html>

El Siglo de Torreón.com.mx (2009):

<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/479219.celebraran-aniversario-70-de-manuel-de-elias.html>

SOTOMILLAN, E. (2009) La música interpolar de Manuel de Elías:

<http://sotomillan.com.mx/index.php/es/escritos/textos-diversos/item/la-musica-interpolar-de-manuel-de-elias>

Proceso.com.mx (2009):

<http://www.proceso.com.mx/84503/la-musica-interpolar-de-manuel-de-elias>

Presidencia de la República. (2009):

<http://calderon.presidencia.gob.mx/2009/05/en-homenaje-en-su-honor-dirige-manuel-de-elias-a-ocba-en-bellas-artes/>

La Jornada (2009):

<http://www.jornada.unam.mx/2009/10/05/cultura/a13n1cul>

IVOOX. MANUEL DE ELÍAS: Mictlán-Tlatelolco, para orquesta de cuerdas. (2010):

http://www.ivoox.com/manuel-de-elias-mictlan-tlatelolco-para-orquesta-cuerdas-audios-mp3_rf_280614_1.html

Universidad EAFIT. Repositorio digital de música. (2010):

<http://patrimoniomusical.eafit.edu.co/handle/10784.1/2224>

SIGAL, R. (2010) Electroacoustic Music in Mexico. The Rupkatha Journal Vol 2 No 3:

<http://rupkatha.com/V2/n3/ElectroacousticMusicinMexico.pdf>

Youtube (2012):

<https://www.youtube.com/watch?v=rnJn9sd9jEo>

Opera Mundi (2012):

<http://www.operamundi-magazine.com/2012/12/manuel-de-elias-y-su-vision-eclectica-de-la-musica.html>

El Silgo de Torreón.com.mx (2012):

<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/800501.manuel-de-elias-un-seguidor-de-la-camerata-de-coahuila.html>

Biblioteca Facultad de Música. UNAM. (2013):

http://cuicamatini.blogspot.mx/2013_02_01_archive.html

Quanaxhuato.com Eventos, cultura y diversión de Guanajuato capital. (2013)
<http://www.quanaxhuato.com/primer-temporada-2013-de-la-osug-programa-no-12-clausura-de-fiog/>

Quanaxhuato.com Eventos, cultura y diversión de Guanajuato capital. (2013)
<http://www.quanaxhuato.com/noticias/concluye-xvi-festival-internacional-de-organo-de-guanajuato-con-la-participacion-de-la-osug/>

Milenio (2014):
<http://www.milenio.com/cultura/Nuevo disco de la Camerata-75 anos de Manuel de Elias-temporada Otono-Invierno 0 407959403.html>

Musicalics. The Classical Composers Database. (2014):
<http://musicalics.com/en/composer/Manuel-de-El%C3%ADas>

Noroeste.com Cultura. El portal de Sinaloa. Culiacán. (2014):
<http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=985521>

Universidad de Guanajuato (2015):
<http://www.ugto.mx/noticias/noticias/8217-homenajean-al-maestro-manuel-de-elias-director-fundador-de-la-escuela-de-musica>

Biografía de Manuel de Elías (SACM) (2015):
<http://sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=11887>

Gobierno del Estado de Oaxaca (2015):
<http://www.oaxaca.gob.mx/se-estrenara-en-oaxaca-la-obra-mictlan-tlatelolco/>

México desconocido (2016):

<https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-musica-mexicana-de-concierto-en-el-siglo-xx.html>

Informador.mx (2016):

<http://www.informador.com.mx/suplementos/2015/571163/6/la-tradicion-orquestal-en-jalisco-cumple-100-anos.htm>

Globovisión (2016):

<http://globovision.com/article/un-joven-mozart-revive-en-el-nbsp;centro-nacional-de-accion-social-por-la-musica>

Manuel de Elías - Wikipedia (2016):

[https://en.wikipedia.org/wiki/Manuel de El%C3%ADas](https://en.wikipedia.org/wiki/Manuel_de_El%C3%ADas)

Manuel de Elías - Wikipedia, la enciclopedia libre (2016):

[https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel de El%C3%ADas](https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_de_El%C3%ADas)

Vanguardia (2016):

<http://www.vanguardia.com.mx/articulo/chelista-dobrochna-zubek-presenta-en-toronto-su-mexico-voyage>

SIN FECHA:

Academia de Artes

<http://www.academiadeartes.org.mx/manuel-de-elas>

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019600012

Premios y concursos. OEI.:

<http://www.oei.es/historico/cultura2/mexico/c11.htm>

Vivace:

<http://www.vivacepress.com/331.html>

CHATSKI, E. Miradas hacia la música. 'Retratos'. Segunda producción discográfica de la Orquesta Sinfónica de Heredia:

http://www.ekaterinachatski.com/?page_id=196

Blog de Eddie Mora:

<http://eddiemora.com/es/category/resenas/>

Lesson Planet:

[A Cultural Look into the Faces of Mexican History.](#)

<https://community.lessonplanet.com/t/a-cultural-look-into-the-faces-of-mexican-history/845>

Living Mexican Composers:

<https://beta.prx.org/stories/181839>

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10330/public/10330-15728-1-PB.pdf (sin fecha)

ALBERTSON, D. The Living Composers Project:

www.composers21.com

Objetivos y preguntas orientadoras del proceso investigador.

Objetivo General:

Identificar los rasgos fundamentales de la composición musical en Manuel de Elías a través de la hermenéutica de su experiencia de mundo para suscitar una reflexión compleja sobre el estado de conciencia creador y la transferibilidad formativa.

Este objetivo general se concreta a través de los objetivos específicos que se enumeran a continuación.

Objetivos específicos:

- Profundizar en la comprensión del proceso creador de Manuel de Elías.
- Indagar, desprender y sistematizar implicaciones de la creatividad del autor para la formación de otros compositores.
- Validar las implicaciones formativas para el proceso creativo de compositores concretos.

Preguntas orientadoras del proceso investigador.

Partimos de una pregunta inicial, que luego descomponemos en más preguntas para alcanzar los objetivos planteados: ¿Es posible dialogar con la vida y obra de Manuel de Elías, y como resultado de ese diálogo, encontrarse cada compositor a sí mismo y descubrir su propio lenguaje musical?

a) En relación con el objetivo general:

Se plantea para esta necesidad investigativa, hacer un cuestionario a miembros del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de arte y a otros músicos fuera de este cuerpo

colegiado. El diseño del cuestionario contiene las siguientes preguntas, nacidas todas de la primera pregunta de investigación:

¿Desde cuándo conoce al maestro Manuel de Elías? ¿Qué antecedentes tiene de su historia y vocación musical? ¿Son perceptibles las cualidades y rasgos interiores de Manuel de Elías en su obra? ¿Qué se sabe acerca de su origen? ¿Cuáles son los elementos que dan origen a la composición musical? ¿Se puede conocer la evolución de De Elías en su pensamiento musical? En complejidad, en expresión, en simpleza, en profundidad. ¿Se puede saber si en el maestro De Elías existen esfuerzos conscientes por superarse a sí mismo en cada nueva creación musical? ¿Cabe una comprensión de su evolución? ¿Cuál es la aportación de la obra de Manuel de Elías a la música mexicana o a la música de América Latina?

b) En relación con los objetivos específicos:

Se pretende que, con la colaboración de los expertos participantes, podamos indagar lo relativo a estos objetivos específicos. Las preguntas de este apartado son las siguientes:

¿Conocer la experiencia de la invención en De Elías, como referente didáctico, facilitaría una identificación afectiva importante para la formación de un *estado de conciencia creador*? ¿Cómo surge un *estado de conciencia creador* en los compositores? ¿Es necesario un impulso para llegar a un *estado de conciencia creador*? ¿En qué consiste ese impulso? o ¿qué tipo de impulso es? ¿Es posible dialogar con la vida y obra de Manuel de Elías, y como resultado de ese diálogo, encontrarse cada compositor a sí mismo y su propio lenguaje musical? ¿Cómo comunica el director la obra, a los músicos de la orquesta para lograr la interpretación que esta requiere? ¿Qué importancia tiene la gestualidad de De Elías en el proceso de dirigir un concierto? ¿Se ha transformado con el paso del tiempo? Como director de orquesta, Manuel de Elías, está obligado a comprender la música del otro, es decir, del autor de la obra que va a dirigir: ¿Qué se requiere para que los músicos de la orquesta entiendan lo que tienen que tocar? ¿Cuáles son los recursos que emplea De Elías para lograr

esto? ¿Se podría hablar de empleo de recursos didácticos en este proceso de comunicación? ¿Es posible que del trabajo de dirección de De Elías, se puedan llevar los conocimientos musicales a un nivel superior? ¿Se podría hablar de que exista aprendizaje en los músicos de la orquesta en este proceso de comunicación?

Enfoque, metodologías y técnicas de investigación.

En consonancia con el propósito planteado, se presenta el estudio desde una hermenéutica de la conciencia creadora y la experiencia de la formación musical de De Elías, así como de cinco de sus obras.

Siendo la base de la investigación participativa y teórica, se ha contado con expertos y explorado el interés de la temática entre personas vinculadas con el mundo de la composición, así como la enseñanza y el aprendizaje de la misma. La investigación participa de un enfoque cualitativo hermenéutico. Se trata también de una investigación documental fundamentada en el enfoque o método fenomenológico cuyos elementos se obtienen del estudio de un caso.

Se formalizan entrevistas, por correo electrónico, semiestructuradas, al compositor objeto de estudio y a expertos disciplinares, apoyadas en cuestionarios estructurados y previamente validados; y en investigación bibliográfica seleccionada, como instrumentos para recopilar información.

El método seguido, para analizar las cinco obras que se seleccionaron, consistió, en una revisión de la literatura referencial como notas de programas de mano y desde fuentes secundarias. Como resultado de esta fase de la investigación, se identificaron fuentes primarias cuyo estudio y análisis se desarrolló en el archivo y biblioteca del compositor.

A continuación, se utilizó la entrevista personal semiestructurada. Para Kerlinger (2008), *“quizá la herramienta más poderosa y útil en la investigación científico-social”* (p. 543).

Finalmente se seleccionó, clasificó, analizó e interpretó el contenido de la información recabada.

Se realizaron entrevistas a personas del ámbito de la música, en diferentes ciudades de México y países de América Latina. Esta exploración fue concretada entre los años 2016 y 2017.

El procedimiento utilizado para el análisis cualitativo de los datos es el análisis de contenido.

Resultados y conclusiones.

La exposición de los resultados y las conclusiones ha implicado un recorrido de examen permanente sobre la interioridad del autor, para continuar con las experiencias en torno a su necesidad de inventar música. Las experiencias del mundo interior, establecen la reflexión con que se emprenden y de ahí, continuamos hacia los tiempos de trabajo preciso de composición, según las circunstancias desde las que emana, y tratando de captar el estado de conciencia creador que la genera.

1. La experiencia de mundo es también la experiencia como juego:

En ella los jugadores se expresan en una fusión de horizontes de diálogo extenso. Su sentido de *encuentro* es que ellos son *jugados* en el propio juego. *Jugar es jugarse a sí mismos en el juego.*

2. La experiencia de mundo no sólo es individual, sino intersubjetiva:

Aunque el trabajo de la composición exige el aislamiento físico para que pueda emanar la verdad de la obra; es también experiencia intersubjetiva, donde ‘el otro’ se hace presente en el análisis y profundización del conocimiento de la obra de De Elías y tiene una participación importante ya sea porque es creador, intérprete o espectador.

3. Toda la obra del compositor resulta de la experiencia de mundo:

En el compositor está el origen de la composición, como lo está en cada creador. En De Elías, surge de su experiencia de mundo en su inmensa prodigalidad y con ella funda su obra desde diferentes disposiciones anímicas sin especulación posterior.

4. Formación. La expresión poética del compositor se empezó a gestar desde el vientre materno:

El compositor es fruto de la tradición, del ambiente familiar, y de su apertura al mundo, de su intimidad, y de su circunstancia. Esto se constató en el universo de los informantes y en lo narrado por el propio compositor. De Elías no aprendió la música en el contexto académico formal. Por tanto, la escuela no fue imprescindible para acceder al fenómeno de la composición. Tomó todo lo que aprendió desde el momento de nacer, con su padre y los músicos que conoció a lo largo de su vida. En este sentido se puede hablar de una auto educación.

5. El punto de vista de Manuel de Elías de que ‘a componer no se enseña’ tiene un fundamento de verdad en su experiencia personal del aprendizaje de la música y de la praxis de la composición:

En cada compositor está el origen de la composición. Cada pensamiento musical de un compositor es el primer pensamiento que funda una realidad como realidad primera. Hacer música es concebir, concebir es situar al ser de cada persona y su pensar en la propia realidad de su horizonte de preguntas.

6. Si en la creación no hay verdaderamente la invención, lo que hay es imitación:

La invención de conceptos musicales supone que se ha detectado una nueva realidad, una nueva forma de relacionarse con lo real. El punto de partida es el encuentro de la esencia de su vivencia, en ese momento surge lo que se quiere expresar. La ética se hace presente y patente. El compositor no se puede mentir a sí mismo. Se rige por su verdad, es algo que percibe, y puede afirmar entonces: ‘Esto sí es lo que siento. Me

veo ahí'. Es él mismo. Con el riesgo que implica ante su audiencia el presentarse a sí mismo como novedad.

7. Devenir de la conciencia:

De la conciencia habitual al estado de conciencia creador hay un largo trecho por recorrer. El segundo implica un estado de completa libertad, desasido de prejuicios. La forma de construir, proponer una poética no es más que abrir espacios nuevos de conciencia (que no eran), a la propia conciencia, y esto permite al compositor fundirse con la creación; pensar, ser, sentir, vivir, habitar música.

8. Las obras elegidas para su estudio son nacidas en un contexto histórico-social-cultural-espiritual-sensible:

En la hermenéutica de la experiencia de mundo, para tratar de comprender la obra de De Elías, asumimos un proceder que sustenta el contenido de la música por crear. Esto es 'el contexto' que asume un fundamento universal. La individualidad es un misterio que nunca se abre del todo, cabría la posibilidad de traspasarla con el sentimiento, con una comprensión inmediata.

9. En la experiencia del grupo de las personas entrevistadas, aparecen sus testimonios relativos a las carencias en la formación de los compositores:

Estas carencias parece que coinciden con la no consideración a la vida interior y lo que puede ayudar a desarrollarla, lo que se refiere al cultivo particular de cada persona y a su voluntad de buscarla por sí mismo. El trabajo en la composición, no desde el punto de vista técnico, sino creativo, no tiene una norma. Adquirir o desarrollar cualidades del interior de cada ser, como pueden ser, la sensibilidad, la imaginación, la cultura, el sentido estético, el carácter y toda la circunstancia de vida, depende del estudio y la aproximación a otras formas de arte, a la filosofía, a la matemática y apertura sensible a los acontecimientos en su entorno. Se trata de una carencia común, no sólo en los compositores sino en toda la humanidad, que ya trajo Sócrates a la atención del

mundo cuando convirtió en lema de su escuela la conocida frase inscrita en el frontispicio del Oráculo de Delfos: “conócete a ti mismo”.

CAPÍTULO I

JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN. ACERCAMIENTO AL AUTOR, A SU CIRCUNSTANCIA Y A SU OBRA.

I. OCASO OCRE

Ocaso Ocre, opulento

Oblicua obscuridad

Ocurre oportuno, oteante.

Óptimo, ondulante

Opalescente, omnipresente

Ocaso sugerente.²

Manuel de Elías

1. Meditaciones iniciales.

El primer encuentro con la música del compositor que nos ocupa fue a partir de una producción discográfica de música mexicana, dentro de la cual aparecía la obra, para mezzosoprano y orquesta: 'Canciones del Ocaso'. El impacto resultó una total incompreensión, dado que la escucha, hasta ese momento, no había sido afín a los lenguajes musicales actuales. De ahí que despertara el deseo de acceder al espíritu del maestro Manuel de Elías, para responder a las preguntas: ¿por qué compone así?, ¿cómo lo hace? y ¿cómo surgen en él esas ideas?

Asistir a conciertos dirigidos por él se volvió una prioridad. En ese momento, nos topamos con una realidad existencial de marginación. De Elías, que se había dedicado a la música en sus distintas formas de producción –dirigiendo orquestas, componiendo, enseñando, tocando instrumentos-, en colaboración con instituciones del Gobierno, llevaba un par de años jubilado, es decir, fuera del ejercicio institucional de su profesión. Esto significaba que ya no era titular de ninguna orquesta. Aquella experiencia que le aportaba una sensación de plenitud, de permanecer en una realidad en cumplimiento perfecto de su destino, se empezaba a cerrar como posibilidad de su completa realización y la vivencia de producir

² Esta es la primera canción del ciclo '*Canciones del Ocaso*', compuesta por Manuel de Elías, en lo que él llama, *el principio del ocaso de su vida*. Todo este primer capítulo tiene como sustento ontológico esta canción.

música, interpretándola y llevándola a los grandes escenarios, empezaba a extinguirse. No es de extrañar que en un país como México, que ha vivido la influencia de la cultura del consumismo, y que presenta como consecuencia un problema educativo donde no se establecen las bases para la apreciación de la música de arte y todo se enfoca al consumo masivo, de pronto surja la negación del mexicano a sí mismo y a su cultura, lo cual restringe la receptividad del público a las manifestaciones de la música de arte y provoca el ocaso de cientos y cientos de artistas como Manuel de Elías, cambiando todo eso por la cultura del *show business*. Heidegger (2000b) puso de manifiesto:

ese modo de aplanar e igualar propios del conocer todo y sólo conocer acaban nivelando el carácter abierto de lo ente hasta reducirlo a la nada aparente de lo que ya ni siquiera es algo indiferente, sino simplemente algo olvidado (p. 10).

Debido a que actualmente se encuentra en ese estado de *inactividad oficial* como director de orquesta, tras haber concluido su 'vida productiva' y haber sido colocado -en palabras del autor- en un 'nicho' para su contemplación, así como para rendirle homenajes, tributos y reconocimientos por su trayectoria artística, la posibilidad de asistir a conciertos dirigidos por él se volvió escasa. De Elías pasó de estrenar obras y dirigir conciertos de cincuenta a setenta veces al año, con sus ensayos, durante 44 años, a una o dos presentaciones anuales.

De Elías, ser-en-el-mundo, sólo puede ser siendo su destino. Su ámbito existencial, que representa su complemento ontológico y significa el total de los bienes que hacen posible cualquier evento futuro, ya no le ofrece las posibilidades de su pleno desempeño, o lo hace precariamente. Su ser comienza a sentir la inminencia de la muerte en ese espacio de gran importancia para su vida -la dirección orquestal-. Al faltarle el medio principal de su expresión, manifiesta que se siente 'como pez fuera del agua'. Aquello que mantiene el pulso de su vida, la producción sonora de todo el universo ya integrado en su ser a lo largo de toda su trayectoria, ya no está, o lo está apenas. Ciertamente, el trabajo de composición, como el aire, se conservó y se conserva en forma persistente. Pero De Elías sólo puede permanecer en el tiempo en cuanto está en el lugar que le es propio. Siendo éste el espacio

de su representación, y para poder sobrevivir en él, el autor experimenta lo que afirma Sartre (1989): “...no puedo entregar a nadie sino a mí mismo el cuidado de hacerme ser, por más que no haya escogido ser y haya nacido” (p. 406). Por lo tanto, él mismo tiene que ser la causa de su propia subsistencia. Tiene que ser director de sí mismo. No cabe vencerse y periclitarse. Vencerse no lo mantendría en la integridad de su propia concepción de ser humano.

En el año de 1992, recibe de manos del Presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari, el *Premio Nacional de Ciencias y Artes*.³ Un año después, fue nombrado *Creador Emérito*, por el *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* (CONACULTA), un organismo público que forma parte de la actual Secretaría de Cultura, “...cuyo fin es apoyar la creación y producción artística, y cultural de calidad; promover y difundir la cultura; incrementar el acervo cultural; y preservar y conservar el patrimonio cultural de la nación”.

Con estos antecedentes, De Elías acude a CONACULTA, con la intención de presentar un proyecto que incluía la dirección de orquesta en forma eventual, la realización de grabaciones y ediciones de música mexicana, la promoción y difusión de la música de otros compositores mexicanos, intensificar las actividades del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, entre otras. El presidente del Consejo, interesado en el programa y ver la manera de realizarlo, se compromete a recibir a De Elías en una fecha concreta que se posterga por semanas, meses y años. Nunca llega la confirmación de su reunión con su antiguo compañero de trabajo, actual dirigente de la Secretaría de Cultura de la nación. Es incomprensible que esta instancia se haya desentendido de su propio legado musical, representado en ese momento por Manuel de Elías. Entonces surge la pregunta: ¿Cuál es el sentido de escribir música para un país al que no le interesa escucharla? No al menos institucionalmente. Su voluntad de creación se ve humillada y, a su juicio, poco tomada en cuenta. Así que ¿qué sentido tiene sobrellevar una indiferencia cultural? ¿A

³ Ver anexo 1. Imagen no 1. Manuel de Elías aparece recibiendo el *Premio Nacional de Ciencias y Artes*, de manos del Presidente de la República.

dónde va el espíritu cultural de los mexicanos? ¿Cuál es el destino de De Elías en la cultura mexicana?

Toda indiferencia cultural oculta las evidencias de sus errores. Salir de ella implica una evolución de la conciencia. De la Herrán (1998) comenta que: *“Cuando un individuo se identifica con un grupo o simplemente forma parte de él, participa también de su nivel de conciencia. [...] la conciencia es un reflejo fiel de la cultura (cultivo) humana (...), en permanente devenir”* (pp. 76-77). La evolución de esta conciencia grupal implica la evolución individual, es decir, la evolución de la conciencia de cada uno de los miembros que forman parte de este grupo de poder. Eso supone un trabajo de mucho tiempo y de muchas voluntades. Por ello su desarrollo es muy lento, porque todo tiene que pasar por una sola mente, por un solo hombre, por una sola opinión, por una sola decisión, por un solo organismo, por una sola institución, por una sola conciencia. Y donde uno es todo, y todo es todo, queda la nada. Esto no es más que un argumento contra el espíritu. Y sabemos quiénes sustentan esta dictadura cultural. ¿De dónde partir para componer? ¿Qué música escribir, qué sonidos generar? Sin voluntad, ¿qué se puede esperar del sonido, de la música? Cuando el apetito de un ego subyuga a otro, no hay resonancia en el sonar, y si no hay sonido - cuando por el sonido se vive-, ¿quién está matando los sonidos y la música antes de que nazca? ¿Está la composición aprisionada en un ‘nicho’? ¿Condenada a ser un *“cementerio de corcheas, negras y silencios”*? En la entrevista de julio de 2016, el compositor y director de orquesta Alberto Guzmán mencionó estas palabras del escritor Julio Cortázar, refiriéndose al necesitar ‘comprender la música del otro’ para poder interpretarlo.

¡Qué tristeza! Cuando la vida llega al ocaso, ¡qué tristeza que, como pretexto de un reconocimiento, se deje a un creador en el capelo de la indiferencia! ¿Qué puede ser un músico entre el silencio, la inactividad y el olvido?

Sabemos que el hombre habita la Tierra para conservarla y conservarse en ella, y para eso sólo cuenta con su pensar y con su hacer, con su reflexión y su creatividad. Por ello es que se

debe respetar y poner en lo más alto de las prioridades la formación de la conciencia de un ser humano en la ciencia, las artes y la filosofía. Todo sistema de gobierno debe respetar la actividad artística, científica y pensante, entendiendo por respetar, no abandonar al artista o al intelectual en la indiferencia, sino en el diálogo de responsabilidades, para estar siempre en disposición de, dispuesto a, bajo las ordenes de. (Esto no es un mandato propuesto por nadie, sino un imperativo por la dignidad de la necesidad histórica en que ocurre). Un sistema de gobierno debe asumir la total confianza en sus miembros más sensibles y pensantes. De lo contrario, sentarán un precedente de justicia y equidad ante un acontecer de injusticias sistemáticas que no les ha sido favorable. Y el atentar contra el espíritu ha sido y es, uno de los más grandes errores desde el poder, desde las decisiones unilaterales y desde la indiferencia, que se convierte en ignorancia demostrada e insensible. Vasconcelos (2011) ya lo había advertido en el siglo pasado:

constantemente hace falta la intervención del artista culto para iniciar o para resucitar la producción artística. De ahí se deduce también la necesidad de que las funciones del Estado recaigan en personas inteligentes y bien preparadas, pues no puede hacer nada el artista abandonado a sus propios recursos y es el Gobierno quien únicamente puede, en los tiempos que corren, hacerse Mecenaz y director, sistematizador de las actividades superiores, así como de las menores (p. 74).

Esta circunstancia reforzó el deseo de encontrarse con el autor, su creatividad y su obra, desde el lugar de privilegio que conquistó con su vida y confirmó, con profunda pena, lo que el compositor y director titular de la Orquesta Sinfónica de Oaxaca, el maestro Juan Trigos, expresó en la entrevista realizada en junio de 2016:

La visión y la aportación de Manuel han sido muy muy importantes para nuestro país. No sé si todos lo vean, esa es mi única tristeza con nuestro querido México, que no ven a Manuel. No lo quieren ver porque pesa y porque causa esa, yo le llamo, envidia, porque no veo cómo justificar un acto así ¿no? Entonces, una figura como la de Manuel, como le digo yo a mi padre, debería tener siete estatuas por cada pueblo que ha pasado, por todo lo que ha hecho y lo que ha aportado, y a la gente que ha formado, y a la gente que ha conmovido con su música.

Más tarde, reforzó este mismo sentir en una declaración Juan Trigos, para un periódico de la ciudad de México diciendo: “*México no quiere a sus compositores*”:

Es terrible esto que digo, pero es real. No estamos orgullosos de nuestros músicos, de nuestros autores, no como debiéramos. Tenemos estatuas de presidentes y políticos, pero no de artistas. [...] ¿Dónde están las estatuas de (Silvestre) Revueltas, (Carlos) Chávez, (Eduardo) Hernández Moncada, (Candelario) Huízar... Ese es un punto en el que debemos reparar. La cultura no es para ganar dinero. Se confunde el entretenimiento con la cultura y ése es un grave error. La cultura es mucho más importante.

Los emisarios del discurso en temas de *cultura*, dejan de hablar, porque ellos no tienen nada qué decir. El espíritu y el poder no saben dialogar. El científico, el filósofo y el artista deben ser apoyados por su sociedad y su gobierno en un acto de credibilidad y entera confianza sustentadas en las diferencias y perspectivas que cada uno aporta según sus talentos y dones por transformar la naturaleza y la historia. En suma, para que haya dignidad creadora.

Al estar De Elías perdiendo el sentido de ser en la sociedad mexicana, esto es, aquello que da a cada ser humano la facultad de encontrarle verdad y sentido a su existencia, necesita el desarrollo de la actividad musical para su recuperación, dignificación y desarrollo. Porque componer no significa sólo escribir y dejar en el papel pautado el espíritu de lo creado. Significa, también, interpretar, proyectar y difundir. Lo advierte Heidegger (2010):

Dejar que una obra sea obra es lo que llamamos la contemplación de la obra. Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser-creatura como real, es decir, ahora haciéndose presente con su carácter de obra. Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación. Pero si una obra no encuentra de inmediato la contemplación que corresponde a la verdad que acontece en ella, eso de ninguna manera significa que la obra sea obra sin la contemplación. Si es una obra, siempre queda referida a los contempladores aun cuando y justo tenga que esperar por ellos y adquirir y aguardar el ingreso de ellos a su verdad (pp. 89-90).

Gracias a que compositores como el maestro Juan Trigos y otros directores de orquestas de México y de Latinoamérica, conscientes de que De Elías contribuyó a edificar su presente, lo invitaron a dirigir -no como para hacerle un favor, sino como un verdadero reconocimiento y

necesidad de encontrarse con la grandeza del compositor y de su obra-, se dio la posibilidad de unas pocas representaciones. La experiencia de seguirlo comenzó a transformar aquella primera percepción de su expresión peculiar del desconocimiento a la admiración, y, luego, al deseo de penetrar en el alma del creador, en el sentido expuesto por Schleiermacher:

Cuando intentamos entender un texto no nos desplazamos hasta la constitución psíquica del autor, sino que, ya que hablamos de desplazarse, lo hacemos hacia la perspectiva bajo la cual el otro ha ganado su propia opinión. Y esto no quiere decir sino que intentamos que se haga valer el derecho de lo que el otro dice. Cuando pretendemos comprenderle hacemos incluso lo posible por reforzar sus propios argumentos. Así ocurre también en la conversación. Pero donde se hace más patente es en la comprensión de lo escrito. Aquí nos movemos en una dimensión de sentido que es comprensible en sí misma y que como tal no motiva un retroceso a la subjetividad del otro. Es tarea de la hermenéutica explicar este milagro de la comprensión, que no es una comunión misteriosa de las almas sino participación en un sentido comunitario (Gadamer, 2007, p. 361).

El primer concierto en vivo que la investigadora presenció fue el de la clausura del XVI Festival Internacional de Órgano de Guanajuato ‘Guillermo Pinto Reyes’, en el Oratorio de San Felipe Neri (La Compañía), de la ciudad de Guanajuato, en mayo de 2013. Se trató del ‘Concierto para órgano antiguo y orquesta’, un concierto en tres movimientos, cuyos poderosos sonidos fueron capaces de conmover de tal manera al auditorio, que se puso de pie para aplaudir. Esto fue muy impactante. El segundo movimiento de este concierto, *Elegía* -que es una parte de la cual nos ocuparemos más tarde-, parecía una confrontación con el tiempo, una cualidad sonora que suplicaba al tiempo una permanencia, y permitía al público un habitar en medio de esa interioridad manifiesta. Este habitar era un espacio sagrado en la sacralidad del templo, el del creador.

Durante los ensayos de este concierto, había todo tipo de opiniones entre los propios miembros de la orquesta. De lo sublime a lo insustancial. Unos a favor y otros en contra (los menos) de esta forma de expresión de De Elías. Uno de los contrabajistas expresó: “*Prefiero cinco años de Wagner que esto*”.

Una de las obras del séptimo programa de la Temporada de Otoño de la Orquesta Sinfónica Sinaloa de las Artes (OSSLA) en el Teatro Pablo de Villavicencio, en Culiacán, Sinaloa, fue el 'Sonante No. 11 para orquesta, Bosquejos para una ofrenda', representada en octubre de 2014. Esta obra fue compuesta en memoria de amigos que habían fallecido recientemente. Se trata de una obra extraordinaria, compleja, que emplea percusiones en ritmos nunca antes advertidos en esos pulsos y de esa manera; la forma de dirigir, sorprendente, donde el director no realiza un movimiento uniforme en el desempeño de la batuta, sino una combinación de ritmos de carácter irregular, con diversidad de expresiones corporales, lograba una comunión espiritual entre sí y los miembros de la orquesta en la interpretación, que se vivía como una experiencia de comunidad. El deseo de querer oír y saber más sobre la obra y el autor creció para dilucidar cómo llegó a esa altura ontológica. La trascendencia de su obra y su contenido mental y sensible tienen que ver con la manera como le da espacio a la verdad de su música. Esto nos acerca a descubrir qué es lo que lo impulsa a la plenitud de su expresión, que se traduce en experiencias internas nacidas y ancladas en el ser, y configuran la estructura en la que cada motivo toma un lugar propio en la obra y desempeña una función concreta.

Al término de este concierto, en fila, casi todos los miembros de la orquesta se acercaron al autor para felicitarlo, para agradecerle su música, para hablar de su obra. Uno de los chelistas dijo: *"Manuel de Elías es un músico"*. Esto, que parece una obviedad, no lo es, dicho por un intérprete que comparte el quehacer musical con una gran cantidad de directores de orquesta, que a la vez son compositores. Es una expresión de afirmación, de reconocimiento, por dar al autor un puesto en la verdad del arte. Samuel Ramos manifiesta que:

el artista como individuo de excepción, dentro del común de los hombres, está dotado de un poder visionario que penetra profundamente en todas las cosas. De algún modo, ante sus pupilas limpias de todo interés mundano, se presenta la realidad como es en sí misma, que una vez reflejada en la obra, sorprende como una revelación al ser vista por los demás. Es el hombre que al despojarse del velo que oculta la verdad de las cosas

las descubre en su auténtico ser. La idea no es ignorada por muchos artistas y amantes del arte (en Heidegger, 2010, pp. 14-15).

El *Sonante 11*, como objeto artístico, desvela el ser, no lo oculta. Esto hace aparecer la verdad (*aletheia*). Por ello, la verdad del ente es la obra de arte, vivir el des-ocultamiento del ser. La obra de arte (*Sonante 11*) se asienta como obra de arte a la luz de su ser. Así lo escribe Heidegger (2002): *“...la esencia del arte es el poner en operación la verdad del ente como ente”* (p. 63). La verdad es poner en operación el des-ocultamiento del ser y la verdad encuentra en la obra de arte el medio para el des-ocultamiento. Aparece la obra como arte y el arte se realiza como verdad. Lo volvemos a leer en Heidegger (2010):

El arte como poner-en-obra-la-verdad es Poesía. No solamente es poética la creación de la obra, sino que también lo es a su manera la contemplación de la obra; pues una obra sólo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente (p. 98).

Al año siguiente, en octubre de 2015, se publica en la página de Comunicación Social del Gobierno del estado de Oaxaca que: *“...la Sinfónica de Oaxaca, bajo la dirección huésped de Manuel de Elías, una de las figuras más emblemáticas y reconocidas del escenario musical mexicano a nivel internacional, estrenaría la obra: ‘Mictlán Tlatelolco’ en el Teatro Macedonio Alcalá”.*

Habiendo podido estar ahí, ocurrió que al final del concierto, uno de los asistentes se aproximó al director y le dijo: *“maestro, quiero decirle que su quinta partitura⁴... ni los hongos alucinógenos me habrían podido provocar ese viaje”.* Estaba completamente conmovido por la obra, y se desvivía en felicitaciones al maestro De Elías. Le hablaba de que había leído su currículum en el programa de mano, que era impresionante todo lo que había estudiado, compuesto y realizado en su vida. De Elías sólo agradecía sonriente.

⁴ Se refería a lo quinto que él había escuchado, que correspondía a ‘Mictlán-Tlatelolco’ -era claro que no sabía de movimientos de una sinfonía, ni cuándo terminaba una obra-.

Vemos en este hecho dos motivos de reflexión. Por un lado, la respuesta de un oyente a la música del compositor. Por otro, la respuesta de De Elías al comentario. Por lo que respecta al oyente, no especializado en música de arte, es también interesante percibir la respuesta al lenguaje musical característico del maestro, que no responde a una estructura tradicional *cantábile*, sino que nace de una propuesta de encontrar combinaciones poco exploradas y menos utilizadas en la composición. Nos mueve el deseo de búsqueda de una nueva comprensión de este fenómeno que puede conmover a cualquier persona sin necesidad de preparación previa, sino exclusivamente como respuesta de la individual sensibilidad. Por lo que concierne al compositor, nos pareció que su sencillez era digna de ser contrastada con la grandeza de su obra y la importancia de su presencia en el mundo de la música de México y de América Latina. Esta sencillez se parece a lo que De la Herrán (2003), a propósito de un pensamiento de Lao Tse, menciona en: “El nuevo paradigma complejo-evolucionista en educación”: “...la conocida sentencia de Lao Tse: ‘El que sabe, no habla. El que habla, no sabe’”. Agrega De la Herrán (2003): “Toda persona que ha traducido su conocimiento y complejidad en un progresivo mayor silencio interior, puede decirse que sigue este sentido” (p. 6). Esto concuerda con lo que hemos podido constatar en De Elías a través de los encuentros tenidos con él durante casi cuatro años.

En noviembre del mismo año, la Universidad de Guanajuato rindió un homenaje al maestro Manuel de Elías. En el acto se le dedicó una placa para designar con su nombre la sala del Departamento de Música de esa Casa de Estudios. La institución le homenajeó como agradecimiento por haber sido primer director y creador de los programas de estudios formales de la entonces Escuela de Música en el año de 1965, siendo rector el Lic. Daniel Chowell Cázares. En ese evento se estrenó una de las últimas obras compuestas por De Elías: ‘*Imaginario a Dúo*’, para pianoforte y órgano positivo. La pieza fue interpretada por el pianista Rodolfo Ponce Montero y el organista José Suárez. La obra es una suerte de diálogo entre los dos instrumentos, con la peculiaridad de que, a lo largo de la misma, va apareciendo el tema del ‘*Veni Creator*’. Se trata del himno cristiano del siglo IX para Pentecostés, un canto gregoriano que invoca al Espíritu Santo. La versión de De Elías es una

obra sin letra. El compositor va haciendo aparecer este canto a lo largo de toda la obra, hasta alcanzar toda la plenitud. Y es una especie de confesión de la fe, que abrazara en un acto racional, pero de docilidad, depositada en la Iglesia Católica hacia el ocaso de su vida. La razón no le da a Dios, sólo le convence de tener una convicción sobre la realidad. La fe le mueve a desprenderse del mundo; por lo tanto, de su propio querer. Vencerse a sí mismo en un sometimiento al querer de Dios y aceptar Su Divina Voluntad. Heidegger (2005) dice:

El aceptar consiste en colocarse dentro de la necesidad de la vida. Con ello está vinculada la alegría que procede del Espíritu Santo y es ininteligible para la vida. παραλαμβάνειν no quiere decir un pertenecer, sino un aceptar ganando una conexión efectual viva con Dios. El estar presente de Dios posee la relación básica al modo de vida (περιπατεῖν <caminar>). El aceptar es en sí mismo un caminar ante Dios (p. 124).

Esta verdad lo impulsa a adherirse a Dios, al Espíritu Santo, para anhelar otro mundo, sustituir un mundo por otro que no es el mundo por él conocido hasta ahora. Y es así que nace su discurso teológico-musical no explícito. Y este discurso sustenta una nueva Imagen de Mundo, cuyo mundo está más allá del mundo, y que le hace respirar un nuevo aire puro de un nuevo concepto, de una nueva perspectiva. A partir de este momento, De Elías entrega toda su vida a su Creador, presente, pasado y futuro.

En octubre de 2016 se publica en la página oficial de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes (OCBA) que en la Tercera Temporada 2016, y el Foro Internacional de Música Nueva *Manuel Enríquez*, Manuel de Elías sería director huésped e interpretaría ‘Mictlán Tlatelolco, Miccacuicatl, (canto fúnebre) para orquesta de cuerdas’, entre otras obras de compositores mexicanos, como parte de los festejos del 150 Aniversario del Conservatorio Nacional de Música. En esta ocasión, De Elías recibió otro reconocimiento por su trayectoria musical, por haber sido director titular de la OCBA y por haber sido alumno del Conservatorio Nacional. Lo particular de este concierto fue su trabajo interpretando obras de otros compositores mexicanos. En los ensayos previos al concierto, pudimos apreciar cómo va decantando el espíritu de las obras para lograr que cada miembro de la orquesta dé lo mejor de sí mismo, en un entendimiento completo sobre el sentir de De Elías respecto a las obras y sus

creadores. Observar este trabajo fue una experiencia de enorme aprendizaje. El concierto tuvo lugar a las 12 horas del día, en el salón *Silvestre Revueltas* del Conservatorio Nacional. Entre el público estaban casi todos los compositores de las obras interpretadas. Otros compositores asistieron por el sólo placer de escuchar. Uno de ellos, Juan Pablo Medina, se acercó a De Elías al término del concierto para felicitarle, y le dijo: *“Querido Manuel, tu obra es muy poderosa y pegadora, y a pesar de haber sido escrita por el terremoto del 85, está muy vigente para estos tiempos de la patria herida”*. También estaba en el concierto un grupo numeroso de niños pertenecientes a un colegio de la ciudad de México, acompañados por sus maestros. Sin saber que era escuchada, una mujer mayor dijo: *“No sé cómo es posible que sometan a los niños a escuchar esto”*, y se expresaba con indignación. Era la misma obra interpretada en Oaxaca: ‘Mictlán Tlatelolco’, pero era otra ciudad, otro medio, otra orquesta y otro tiempo. Sin embargo, los niños aplaudían sin parar...

Y es que los niños vienen al mundo con las ventanas de la percepción limpias, para ver todo tal cual es, es el contacto con el medio donde crecen y se desarrollan que puede abrir o cerrar panoramas de la vida y de la comprensión de cuanto en ella ocurre, y es esto lo que muchas veces determina la percepción. Los niños no están llenos de los vicios y prejuicios que muchos adultos sí.

En enero de 2017, la página oficial de la Orquesta Filarmónica de Boca del Río, del estado de Veracruz, anunció la primera temporada de conciertos de ese año, siendo, invitado como director huésped al segundo programa, el maestro De Elías. Dentro del programa, dirigió una de sus obras, el Sonante No. 9, con gran éxito y un teatro lleno.

En esta ocasión, la investigadora tuvo la oportunidad de entrevistar a la presidenta del patronato de la orquesta, la Sra. Amparo Thomas Obregón, quien comentó: el público entra al teatro y no sale como entró, y es que la música transforma las conciencias. Por ello nos importa tanto una orquesta en esta ciudad, y no dependemos de ningún gobierno. Es un honor tener entre nosotros a un compositor como el maestro Manuel de Elías. Y tenemos la

fortuna de contar con una orquesta conformada en su mayoría por miembros muy jóvenes, entonces están abiertos a las expresiones de la música contemporánea, están llenos de pasión y entusiasmo.

Una hora antes de dar inicio el concierto, el maestro De Elías participó en una conferencia introductoria al programa y desde luego explicó su propia obra, el Sonante No. 9, a un público heterogéneo, generando con ello una aproximación al autor y a su obra. A invitación de la presidenta del patronato, el maestro narró a grandes trazos, la historia de la creación y desaparición de la Orquesta Sinfónica del Puerto de Veracruz, que fundó él mismo, pero que fue una institución dependiente de la Universidad y del gobierno del Estado.

2. Motivaciones social y trascendente.

La sola aproximación a la obra del compositor Manuel de Elías como creador, como objeto de estudio, es un tema de infinita magnitud. Por ello, la investigadora es consciente de que una disertación sobre ‘hermenéutica en música, sobre la experiencia de mundo y su creatividad’ es una osadía que asume con prudencia. Pero sabemos también que nuestra investigación será completada por otros estudiosos. Se trata de una realidad que forma parte fundamental de un legado cultural que pertenece a la humanidad entera: el origen y significado de la creación musical que nace del espíritu. En tal virtud, la conservación y la defensa de este legado cultural –tratado con tanta indiferencia por las autoridades culturales de nuestra nación, y tan ignorado por la propia Sociedad de Autores y Compositores de México-, es corresponsabilidad de todos los músicos, de todos los mexicanos, de todos los humanos. Conocer, investigar, preservar y difundir la música de los representantes de la más alta esfera de la creatividad es un patrimonio universal, pues nuestros creadores son buscadores de verdad a través del medio que les permite su expresión. Hasta su forma de vivir es un argumento de búsqueda de verdad y una visión de mundo que son dignas de consideración.

Todo artista, en su fundamento, conserva una poética y un concepto de mundo, que implica toda su realidad. El artista reflexiona sobre su propio hacer del arte. Una poética es un

discurso a partir del hacer creativo del artista, es concluir en conceptos irreductibles y fundar en ellos la realidad sensible y/o reflexiva del creador. Una poética es, en otro sentido, el discurso racional (filosófico) que se argumenta a partir del análisis de la obra completa o parte de la misma, de un creador. La poética sería como la conciencia racional, pero en términos creativos de su propia obra. Aquí, se entenderá algo más sencillo: toda poética es una hermenéutica como encuentro de historicidades entre intérprete y obra. Toda obra artística, en su fundamento, está dirigida a relacionarse con las preguntas ¿qué es la realidad? y ¿el concepto de qué mundo?

La realidad es el universo inconmensurable en dónde cabe lo probable y lo posible. Lo probable es que el sol salga, porque se ha probado muchas veces, lo posible es todo aquello que no se ha probado más de una vez, pero que existe también y es ahí donde trabaja el artista, porque es el lugar donde cabe la fantasía y la imaginación.

La motivación para investigar el proceso creativo en Manuel de Elías nació por tres razones concretas. En primer lugar, por el interés de saber qué es lo que ocurre en el interior del compositor antes de que los sonidos aparezcan en su razón y su oído interno, y sean volcados mediante los signos de la escritura musical a una partitura. ¿En qué momento vive un estado de conciencia creador? En segundo lugar, por la originalidad de sus ideas musicales y por tratar de conocer qué las origina, cómo surgen en su pensamiento y de dónde procede la capacidad de imaginar la estructura sonora. En tercero, porque pensamos que los hechos de la creatividad admiten diversas interpretaciones y son susceptibles de ser percibidos. Por tanto, pueden resultar un estímulo para la creatividad de otros compositores, así como provocar el asombro en un público general. Esto último resulta muy interesante, no para ser desglosado bajo la mirada microscópica de un investigador, sino para ser vivido mediante la percepción de los productos de la imaginación creadora.

Por otra parte, es sorprendente la actividad que el autor ha realizado a lo largo de su vida, no sólo como intérprete musical, sino fundando instituciones musicales (escuelas, orquestas, coros, asociaciones, colegios, cuartetos, grupos de amigos del arte), y como conferencista,

maestro, escritor, jurado, crítico, consejero en otras ramas del arte, etc. Indudablemente, se trata de un pensador y un creador muy productivo y de gran valor técnico y social. Al mismo tiempo, surgió la inquietud de observar más profundamente, en su entorno y circunstancia, cómo se fue formando su sentido de universalidad. Es decir, ese sentido de compleción, de desarrollo de todas sus facultades: las del pensamiento, las del sentimiento y las de la voluntad, en su máxima capacidad y cualidad, y qué influencias tuvo para constituirse a sí mismo en el compositor que es en la actualidad.

En última instancia, se quiere aclarar que un propósito de orden práctico de esta investigación y de sus resultados es provocar una reflexión seria con el fin de confirmar, completar o corregir los puntos de vista aquí presentados, sobre el cambio de paradigma en la composición, para que se elaboren y se integren los principios culturales que necesitan los que quieren iniciar el camino de la creación estética, para no caer en la confusión respecto de la naturaleza y la existencia del inmenso mundo que a comprender requieren los futuros compositores, o sea, el infinito mundo de cada uno. Por tanto, la investigación incluye un interés y una desembocadura formativa, pedagógica o, en sentido estricto, trascendente. Para acceder a esta realidad fenoménica hacía falta un análisis más profundo de las circunstancias de las cuales emerge un ser humano que se dedica cada día de su vida a dar forma y estructura a su existencia, desde una única posibilidad: ser compositor. El significado evolutivo de este proyecto es el desarrollo de toda su potencialidad humana, espiritual, inteligente, anímica, imaginativa, sensible, etc., en un entorno que, por una parte, favoreció el cultivo de semejantes cualidades y, por otra, nacía en medio de sacudidas emocionales adversas que tuvo que enfrentar con necesaria resiliencia.

En el año 2009, en el marco de los festejos del Bicentenario de la Independencia de México y Centenario de la Revolución, se hizo un magno evento en la ciudad de Guanajuato, titulado: 'Encuentro de música, rumbo al Bicentenario'. Reunió a un connotado grupo de músicos e investigadores, para interpretar y hablar en torno a 200 años de música nacional. Fue un ciclo de conferencias y conciertos con un amplio repertorio que abarcó desde el nacimiento

del México independiente hasta la música de Manuel de Elías, que fue objeto de un homenaje sustantivo, por su ingente labor, con motivo, además, de su 70 aniversario.

Fue la primera vez que en un escenario se destinó un poco más de una hora a hablar de este compositor. El encargado fue el maestro Rodolfo Ponce Montero, reconocido pianista mexicano, quien realizara el discurso. En ese ámbito académico, dejó claro que la vida del compositor es su obra y que su obra es su vida. Este fenómeno se convirtió en concepto a partir de una hermenéutica definida, es decir, cuando el ser y la obra se funden en una sola cosa, cuando la música está presente en el ser que la produce y entonces el ser que la produce se hace obra. Esto lo confirma Heidegger (2000) en su Carta sobre el Humanismo:

...el lenguaje es la casa del ser, que ha acontecido y ha sido establecida por el ser mismo. Por eso se debe pensar la esencia del lenguaje a partir de la correspondencia con el ser, concretamente como tal correspondencia misma, esto es, como morada del ser humano (p. 9).

El resultado es la identidad entre creador y obra, en una conciencia íntima, fiel, sincera, en unicidad. Así, el máximo nivel de importancia en el desarrollo y evolución de esta unicidad del Ser/obra-obra/Ser -que es el desarrollo de todas las facultades espirituales-, es aquel que nos aporta las luces y los hábitos para penetrar en la actividad más importante de todas, esto es, la que le enseña a De Elías a saber vivir de conformidad con los imperativos de su destino. ¿Hay algo más importante que aprender? ¿Tiene la cultura una función de mayor trascendencia?

Establecer lo anterior como premisa primaria del existir no resulta fácil. El mundo actual es producto de una cultura que se recrea en marginar la trascendencia. La trascendencia está alejada cada vez más del sujeto. Para algunos, Galileo nos alejó de Dios e interpuso la verdad científica. Para otros, Freud nos alejó de Dios e interpuso el inconsciente. Otros piensan que Darwin nos alejó de Dios e interpuso la evolución de las especies. Para otros más, Nietzsche dio muerte a Dios. Desde entonces, Hegel supuso la muerte del arte. Y Heidegger, en sus primeras reflexiones, asume el Ser para la muerte.

Es paradójico que, en un México conflictuado en su realidad política, social, económica y cultural -sobre todo esta última, cuya instancia oficial ha venido reduciendo sexenio tras sexenio el presupuesto destinado al desarrollo de las artes-, en aquel festejo del Bicentenario, se hiciera un esfuerzo por la trascendencia. En efecto, se recorrió la historia de la música, en sus conceptos y en sus lenguajes, en aras de sacar a la luz lo valioso, lo positivo, lo bueno, bello y verdadero de lo más profundo del ser humano, como es la creación artística. Con esto queremos decir que, en un sentido de responsabilidad, nos parece imperativo e impostergable volver la mirada al flujo evolutivo del arte en la vida. Creemos que esto es perfectamente factible. Y lo es gracias a que está a nuestra disposición el estudio de la obra de creadores que han llevado el objeto de su vida a su más alta congruencia como respuesta a la pregunta del porqué y para qué de su existencia, en medio de la realidad histórica, social, pedagógica y cultural en donde nacen, viven, mueren y trascienden. Aquí se sitúa la intencionalidad profunda de esta investigación.

Al referirnos al mundo de los creadores, orientamos nuestra atención a tratar de conocer cómo De Elías se da a sí mismo la naturaleza o modo de existir que le corresponde; cómo se da a sí mismo el orden que lo rige y le impulsa. En el lugar donde nació musicalmente y desarrolló toda su primera etapa de composición, sobreviene el antagonismo entre la postura estética y académica de su padre y la suya. Su padre, que fuera su primer maestro, rechazaba de forma seca, categórica, las innovaciones musicales nacidas de ideas que bullían en el espíritu de su hijo. A pesar de esta circunstancia y quizá por ella, De Elías logró construirse a sí mismo por la enorme necesidad de supervivencia de su espíritu, para poder manifestarse de forma inédita a través del arte, del pensamiento. Era condición vital asociada a su posibilidad de soberanía personal el poder componer y mostrar su mundo interior, su infinito universo anímico, palpitante, efervescente, inquieto y anhelante de expresión. Era eso, o morir de inanición espiritual y de hastío.

La aparición y el progreso de la música sólo ha sido posible mediante la concurrencia de factores que convergen por virtud de sus propias esencias. El nacimiento de una obra musical no es un fenómeno de la inspiración. Sin una capacidad auditiva y educación, el movimiento de la voluntad hacia el querer aprender a componer, sin la disciplina orientada a aprender las técnicas involucradas en el proceso creador, sin la escucha permanente, sin el análisis musical y sin el estudio ininterrumpido, la experiencia creativa no se hubiera producido.

3. Motivación pedagógica o formativa.

En el transcurso de la investigación sobre la creatividad del maestro y su obra surgieron comentarios de colegas compositores, de los propios músicos de las orquestas y de directores, que aportaron su conocimiento sobre la obra de Manuel de Elías, no sólo como ser humano, sino como formador y creador en el mundo de la música contemporánea y como referente didáctico en el área de la Composición. Este hecho, esta percepción compartida concretó aún más el interés por averiguar las posibilidades que podría tener una investigación como esta, de aportar elementos útiles para la formación de otros compositores.

La riqueza del tema de la creación musical es inagotable. Pero sin una desembocadura formativa, le ocurre como a la Filosofía: se queda incompleta. Por ello queremos comenzar circunscribiéndonos a ciertos aspectos, especialmente a aquellos que nos enseñan que no hay efecto sin causa, ni orden sin un ordenador inteligente y que, además, nos advierten que ningún ser puede dar lo que no tiene. De Elías ha tenido siempre mucho que dar. Desde su más tierna infancia, nutrió su espíritu de la experiencia infinita del mundo de la música. Como nos comenta el propio autor en la entrevista de enero de 2013:

las afortunadas circunstancias de mi infancia me brindaron la oportunidad de conocer en casa de mi padre, a algunos de los músicos mexicanos más valiosos como el legendario Manuel María Ponce, el imaginativo Miguel Bernal Jiménez, el talentoso (y muy modesto) Candelario Huízar, el innovador Silvestre Revueltas, las excelentes pianistas Angélica Morales y Stella Contreras, así como a la fina liederista María Bonilla, por sólo mencionar

unos cuantos, además de otros artistas muy notables que llegaron a México con motivo de la Guerra Civil Española, como Rodolfo Halffter, y de la Segunda Guerra Mundial, como Henryk Szeryng, que llegaba con frecuencia a casa y con quien años más tarde, yo establecí una excelente relación. Él llegó a tocar una de mis Sonatas para violín solo y la trabajaba con los jóvenes violinistas asistentes de algunos de sus cursos de perfeccionamiento.

Compartía el autor que, andando el tiempo, se acrecentó su espíritu selectivo, dictado por sus preferencias estéticas que, en forma natural, se fueron modificando según la edad, las experiencias y las circunstancias, quedando en el fondo aquellos elementos que están llamados a conformar su perfil como creador y como artista. Ahora bien, todo este proceso por comprender al autor y su circunstancia nos lleva al tema de la conciencia que, en Manuel de Elías, aparece muy pronto:

Considero que durante mi infancia y, tal vez, en parte de mi adolescencia, la intuición jugó un papel muy importante al desempeñarse como un elemento similar a la conciencia, que fue tomando poco a poco su lugar, conservando sin embargo el espacio fundamental –viva, vibrante, tal vez impositiva- de la intuición.

De Elías, como filósofo de facto y como poeta, saca a la luz los valores de su espíritu en su creación y va a la raíz misma de su fuerza imaginante. La imaginación, junto con la intuición, el sueño y el asombro, convergen en el punto culmen de la creación estética, esto es, en el estado de conciencia creador. Esos fenómenos no son la causa de la creación, como tales, porque bastaría con esperar la aparición azarosa de los mismos para el ejercicio de la composición, y no es así. El estado de conciencia creador sobreviene tras una labor intensa que involucra, entre otros, al conocimiento de causas internas que dan origen a las imágenes, a las ideas musicales. Constituyen un producto objetivo de un trabajo persistente, disciplinado, largo y continuado, en respuesta al imperativo socrático: Conócete a ti mismo.

Esta exigencia es sumamente difícil para el ser. Krishnamurti (2008) lo confirma:

...antes de que podamos descubrir cuál es el propósito final de la vida, qué significa todo lo que en ella ocurre: guerras, antagonismos y conflictos nacionales, toda la confusión que reina, etc., debemos comenzar con nosotros mismos, ¿no es así? Suena muy simple, pero es extremadamente difícil. Porque para entendernos a nosotros mismos, para ver cómo opera nuestro pensamiento, debemos estar extraordinariamente alerta, de

modo tal que, al irnos dando cuenta más y más de las complejidades de nuestro propio pensar y sentir, de nuestras propias respuestas, empezamos a tener una mayor conciencia, no sólo de nosotros mismos, sino de la persona con la que estamos relacionados. (...). Únicamente así puede haber acción creativa, bienaventuranza (pp. 11 y 12).

La persona es un sujeto de pasiones que, al dejarse arrebatar por ellas, podría abandonar el camino trazado para conseguir el horizonte de conocimiento que anhela y volverse sólo pasivo y receptivo en la construcción de su destino, al abandonarse a la flojera, la postergación, la comodidad o el conformismo.

El hombre puede conocerse a sí mismo también cuando descubre lo que le falta, sus necesidades y satisfacciones para alcanzar lo que anhela, tarea que involucra decisiones acordes a su pensar y a su sentir, como un primer esfuerzo de autoconocimiento. Por otra parte, el ser humano puede ser víctima de deficiencias, biológicas, físicas, mentales. Si además no ha aprendido a vivir como corresponde al desarrollo de su naturaleza, será complicado reconocer y aceptar la jerarquía de sus distintas necesidades, por ejemplo, las propuestas por Maslow, que identifica categorías de necesidades y considera un orden jerárquico ascendente de acuerdo a su importancia para la supervivencia y la capacidad de motivación. A medida que el hombre va satisfaciendo sus necesidades surgen otras que cambian o modifican el comportamiento del mismo; considerando que solo cuando una necesidad está ‘razonablemente’ satisfecha, surgirá una nueva necesidad, hasta llegar a la autorrealización. Maslow (1991) explica lo siguiente:

Nunca desearíamos componer música o crear sistemas matemáticos, o decorar nuestras casas, o ir bien vestidos, si nuestro estómago estuviese vacío a todas horas, o si continuamente nos estuviéramos muriendo de sed o si siempre nos viéramos amenazados por una inminente catástrofe, o si todo el mundo nos odiara. Hay aquí dos hechos importantes: primero, que el ser humano nunca está satisfecho, excepto de una forma relativa o como si fuese sólo el peldaño de una escalera, y segundo, esas necesidades parecen ordenarse en una especie de jerarquía de predominio (p. 10).

Además, las confusiones, las debilidades intelectuales, la ignorancia y las deficiencias se agravan con el hecho de que el ser humano tiene una tendencia difícil de dominar hacia el egocentrismo y la inmadurez, que repercuten en la propia educación y en la de los demás (Herrán, 1997; Herrán y González, 2002). Así, si hablamos de formación de compositores, consideramos que estos tendrían que ser sus puntos internos de partida. El ser humano está expuesto a no recibir una adecuada educación, o a recibir una mala educación en su niñez, en el hogar. Desde ahí se inicia el cultivo del ego y del amor propio. Simultáneamente se desarrolla un espíritu de competencia malentendido, que a la larga deriva en la negación y hasta la eliminación del otro. La formación constituye para nosotros el punto de partida o el principio de la apertura de la inteligencia hacia las verdades de la cultura, siempre y cuando estos dos principios estén impregnados de honestidad intelectual y de amor al conocimiento.

Vale la pena en este punto, hablar de la circunstancia educativa del pueblo mexicano, para poner en contexto histórico la formación de compositores. No es nuestra intención introducirnos a fondo en toda la historia, pero destacar aquellos puntos que tienen que ver con la educación artística, y artística musical.

A lo largo de la historia de la educación en México, se pueden observar esfuerzos realizados por pensadores, educadores, filósofos, científicos, artistas y religiosos, que van a la búsqueda de la verdad a través del conocimiento. Ramos (2001) transforma su interés por la filosofía iberoamericana en una preocupación por la filosofía y la cultura propiamente mexicanas:

La experiencia humana enseña que casi nada puede hacerse contra un interés o una pasión como no sea un interés o una pasión más grandes. Es decir, que sólo podremos conocernos a nosotros mismos como individuos o como pueblo, cuando a nuestras pequeñas pasiones podamos oponer la gran pasión de la verdad, que es una de las formas del amor desinteresado hacia las personas y las cosas, reales o aun ideales; amor por el conocimiento cuyo símbolo mejor es el eros platónico. Desarrollar este amor por el conocimiento, tiene que ser una de las tareas iniciales de la educación mexicana (p. 92).

Estamos hablando aquí, de los inicios de una nación que comienza a independizarse y que busca su propia identidad. El pensamiento que antes había seguido las propuestas europeas, empieza a buscar su propio entorno de expresión. Se puede leer en Ramos (1943): *“Me ha parecido siempre que una de las maneras de hacer filosofía mexicana es meditar sobre nuestra realidad filosófica, la de los filósofos mexicanos y sus ideas, para averiguar si existen rasgos dominantes que pudieran caracterizar un pensamiento nacional”* (p. 99).

En 1920, José Vasconcelos, primer Secretario de Educación de la nación, se interesa en una interpretación de la cultura iberoamericana. La preocupación general giraba en torno a la necesidad de que los pueblos americanos se sacudieran de la influencia de filosofías europeas y se aventuraran hacia una filosofía propia. Pensaba que por medio de la educación y la cultura, los mexicanos llegarían a conformar un hombre nuevo. Y se dio a la tarea de promover una cultura nacional con acceso a todo el pueblo mexicano. Para él, la experiencia que proporciona el arte nos conecta con las realidades más altas de la conciencia. Y con esta motivación, durante su gestión, creó el Departamento de Bellas Artes, lo que implicó un cambio en las escuelas. Así lo expresa él mismo (2011):

El cambio tuvo que verificarse a pesar de la oposición de algunos maestros que se creyeron afectados por la reforma. Se trata de la enseñanza del canto, dibujo y gimnasia en nuestras escuelas públicas. Con frecuencia había sufrido una dolorosa impresión escuchando los cantos corales y contemplando los horribles dibujos tomados de cromos, en la mayoría de las escuelas de todas partes del mundo. Naturalmente comprendía que un buen maestro no puede ser al mismo tiempo un buen músico y un buen pintor de paisajes, pero teníamos centenares de buenos músicos y de hábiles artistas cuyos servicios nadie ocupaba una vez que salían de nuestro Conservatorio de Música o de la Escuela de Bellas Artes; así es que resolvimos aprovechar este personal haciéndoles dar clases de música y de dibujo en las escuelas primarias. Tal grupo de maestros artistas lo hemos puesto a trabajar independientemente de las autoridades de la enseñanza escolar normal, porque en materia artística solamente el artista puede juzgar y no debe subordinar su criterio ni al del maestro normal ni al de ningún enciclopedista (p. 240).

De Elías concuerda completamente con este pensamiento al afirmar, en entrevista de diciembre 2016 que: *“La educación artística no puede depender de estructuras establecidas*

por la Secretaría de Educación ni las formas universitarias, puesto que el arte tiene características que no concuerdan con tales ordenamientos de educación”.

Vasconcelos fue uno de los primeros en interesarse en hacer llegar el arte al pueblo. Así lo expresa él mismo (2011):

Y una de las exigencias de nuestro programa era poner en contacto, cada vez que fuese posible, al gran público con el gran artista, no con las medianías. Y lo que antes sólo escuchaban las clases relativamente adineradas que se pueden pagar un billete de ópera, se puso al servicio de las multitudes. Entre los que recuerdo, fue éste mi mayor derroche y el más fecundo, sin duda (p. 143).

Ramos (1989) parte del supuesto de que el arte debe estar involucrado en todos los aspectos de la existencia y que es una actividad expresiva y productora del espíritu. No apela a la razón sino a los sentimientos. Pero los sentimientos y la imaginación están reprimidos porque no tienen espacio en la vida concreta:

El arte es la revelación de una vida espiritual desconocida para todos aquellos hombres que no tienen la visión profunda y original del artista. (...) no es, pues, un lujo y una superficialidad, ni tampoco una actividad divergente de la vida. (...) Tiene más poder sobre el hombre que los ideales abstractos de una doctrina social, política o moral, (...) el arte es un poderoso instrumento de educación por las virtudes formadores del hombre que posee. (...) El arte es fruto de una creación humana, y a su vez promueve la creación del hombre (pp. 134-135).

Esto no parece tener mucho eco en la sociedad mexicana de principios del siglo XXI, en tanto que aquel deseo de que las artes estuvieran presentes en los programas de estudios de las escuelas, pasó a ser un requisito, pero de materias extra-curriculares, y donde aparecían grupos de 40 alumnos tocando la misma melodía: el tema del Himno a la alegría de Beethoven, al unísono. Al final de la clase, los estudiantes guardan su flauta de plástico en su mochila para no volverla a usar hasta la siguiente clase de música. Y son los educadores iniciales de cada ser humano los que escogen la cultura que transmiten y con ello adquieren su más grave responsabilidad. De ahí que muchas veces los autores de los desaciertos del ser humano pueden ser los padres. Pero también pueden ser los que representan el medio

social en el que vivimos inmersos. Ramos (2001) expresa la contradicción de un mundo dividido por dos polos: *“En tanto que la educación y la cultura tienden a estimular las potencialidades valiosas del hombre, la vida práctica las deja inactivas hasta que la preponderancia de los intereses materiales las nulifican”* (p. 139).

A lo largo de la misma entrevista de diciembre de 2016, De Elías manifiesta que: Los sindicatos y la burocratización de las estructuras oficiales educativas como la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional Autónoma de México, han sido el camino para el deterioro del proyecto vasconceliano que nos ha llevado al estado de cosas actual, en términos de la educación artística.

Juan Arturo Brennan (2010), crítico y colaborador de La Jornada, comenta que: *“la educación específicamente artístico-humanística no existe en este país. Es una de las grandes tragedias mexicanas. Se debe contrarrestar la nefasta influencia de la televisión y de otros medios que propician el consumo de música basura”*.

Martínez Rivera (2014), maestro en educación musical en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, deja ver las carencias que existen en la formación musical en general:

La educación musical en la enseñanza básica de nuestro país atraviesa una situación crítica y compleja. Algunos problemas tienen que ver con los planes de estudio, otros con la formación de docentes de música, otros con la situación económica y, otros más, son de índole social y cultural. Los desafíos por enfrentar son muchos, pero es importante estudiar a profundidad la realidad de la enseñanza de esta expresión artística y, en la medida de lo posible, enmendar los problemas.

César Tort, pedagogo musical mexicano, en la conferencia: ‘Los niños pueden hacer música y deben hacerla’ (2011) señaló la importancia de introducir el desarrollo musical como parte de los objetivos de los planes de estudio nacionales. No como parte de un conglomerado general de conocimientos, sino como un eje curricular, tal como el español o las matemáticas, y explica:

La música es fundamental en el niño. La música es materia formativa, es una actividad de formación humana que puede ayudar para que cuando el niño deje de serlo y sea adulto, esté dispuesto a entender su entorno, el cultural, el social, pero sobre todo, el sonoro.

En el marco del convenio de colaboración nombrado ‘Memorándum de Entendimiento’, firmado el 18 de octubre de 2011 entre el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), y The Juilliard School, el cual tuvo un costo de más de dos millones 300 mil pesos, pagados por el gobierno mexicano, profesores de la escuela de Nueva York acudieron durante una semana a cada escuela para evaluar sus programas académicos, metodología de enseñanza, organización administrativa e infraestructura para la enseñanza. Los directores de las escuelas examinadas fueron invitados a presenciar los cursos en la escuela de Nueva York.

Los más de dos millones de pesos invertidos en el convenio se tradujeron en un reporte de 36 páginas, pero en síntesis decía lo siguiente:

Escasez de instrumentos musicales, falta de material teórico y didáctico en la biblioteca, carencia de infraestructura digital, necesidad de salas de conciertos y salones de clases. Lo anterior, junto con mejora en planes de estudio, actualización y capacitación a planta docente, reorganización de tareas administrativas, generar prácticas laborales fuera de clases, seguimiento a estudiantes egresados y busca de estrategias para recaudar recursos económicos, son algunos pendientes de las escuelas de música del Instituto Nacional de Bellas Artes que detectó el personal académico de The Juilliard School durante las visitas ‘exploratorias’ que realizó entre 2012 y 2013 al Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Superior de Música y la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey.

No es de extrañar el resultado de esta indagación. La pedagogía musical en México tiene carencias que están instaladas desde su nacimiento. La renovación de la sociedad no ha sido una labor sencilla porque las estructuras política, económica, educativa, cultural, tienen vicios de origen que no se han corregido. Aunque Vasconcelos y todos los mexicanos que trabajaron a principios del siglo XX por transformar el pensamiento mexicano tuvieron una línea clara de acción, siempre tuvieron opositores a su sistema. Una vez destituido Vasconcelos de su posición de poder, el estado de cosas tendió a volver a ser copia de otras instituciones consideradas modelos.

Villa Rojo (2003) deja claro cómo los medios de comunicación han venido a facilitar el trabajo de la formación musical, y el de la composición, por abrir la puerta al conocimiento artístico y cultural, sin embargo, explica: *“Aunque en la actualidad nos ofrezca excelente material pedagógico, las instituciones académicas basan sus planes principalmente en estudiar el pasado, dejando como circunstancial o excepcional lo acaecido en el presente”* (p. 299).

Esta tendencia a no tomar en cuenta lo que ocurre en la actualidad tiene que ver más con la idea de recorrer el camino conocido por la seguridad que aporta, y el miedo a las posibilidades de un futuro incierto donde todo está por conocer. El conocimiento de la música y sus cualidades expresivas evolucionan de la misma manera que evoluciona la humanidad. Pero la aplicación de la actualidad de las formas musicales en la vida cotidiana está muy lejos de ser cotidiana. Morin (1999) explica que el conocimiento se construye en medio de incertidumbres a través de certezas, así: *“El conocimiento es una aventura incierta que conlleva en sí misma y permanentemente el riesgo de ilusión y de error”* (p. 47). Por otra parte, Heidegger (2000b) expresa que: *“El «sano» sentido común de los hombres insiste en exigir una utilidad al alcance de la mano”* (p. 2).

Por eso, si nos preguntamos por la necesidad de formar compositores, porque en la actualidad se ha instalado la tecnología para suplir a los instrumentos, cuando se trata de

reproducir una nueva creación antes de llevarla a la sala de conciertos y en la creación, vemos competir a los músicos para ver quién ha encontrado la última novedad tecnológica, vemos cómo la *techné*, en muchos casos, está por encima de la *poiesis*. El lenguaje no propone un *claro* para ser habitado por el hombre, quien deja de encontrar sentido a descubrirse a sí mismo, para sumarse y disolverse en una masa. Para hablar de formación de futuros compositores, debemos responder a la pregunta de en dónde estamos hoy respecto de la necesidad real de formar músicos que estén interesados en ir al encuentro consigo mismos. El ser mismo, el que esté interesado en el mundo de la composición, sería el primero en buscar por sí mismo la meta que persigue para su ser, para su historia y para su mente.

El punto de vista de quienes están dedicados a la enseñanza de la composición, independientemente del trabajo conciente que ellos realizan para guiar a sus alumnos en esa tarea, es que los propios alumnos demandan una reforma a los programas de los conservatorios. Eso en cuanto a contenido de enseñanza. Hay carencias en la formación y necesidades muchas veces no demandadas.

CAPÍTULO II

Marco teórico y conceptual.

Para comenzar a estudiar el fenómeno de la composición en Manuel de Elías se entenderá el concepto de fenómeno como lo expresa Heidegger (2012) desde la expresión griega *φαινόμενον*, que quiere decir: *“lo que se muestra, lo automostrante, lo patente”* (p. 39), y deriva del verbo *φαίνεσθαι* que significa mostrarse. *φαίνε* significa: sacar a la luz del día, y proviene a la vez de la raíz *φα*, lo mismo que la luz, la claridad, es decir, *“aquello en que algo puede hacerse patente, visible en sí mismo”* (p. 39).

Por otra parte, el término composición, será entendido el expresado por De Elías en entrevista de mayo de 2013: La composición es un término genérico para hablar de la creación musical. En mi caso, vivo la composición como invención de la música. Desde luego en ese proceso de invención se emplean técnicas y formas para su realización, ya sea aprovechando las experiencias de creadores a lo largo de siglos de práctica, o a través de medios que uno mismo genera mediante procedimientos que permiten externar y comunicar a otros, sentimientos y lo que se vive en el interior más profundo.

A continuación, seguiremos orientaciones concernientes a la filosofía de Heidegger, Gadamer y Bachelard. La forma de abordar a cada uno de estos autores, vendrá dada por el interés particular de encontrar lo que aportan para una fenomenología y hermenéutica del proceso creativo de De Elías.

¿Dónde radica el motivo originario de la composición? ¿Qué medios conceptuales y epistemológicos existen para llevar a cabo esta motivación? ¿Estos medios han nacido de los propios ideales de la composición o provienen de otros ámbitos existenciales?

Responder a estas preguntas requiere del diálogo con los filósofos y autores elegidos para poder interpretar el hecho creativo.

1. Martín Heidegger (1889-1976).

Si partimos del supuesto de que el motivo originario de la composición de De Elías, emana de su propio ser, nos orientaremos en primer lugar a tratar de comprender el ser. Si partimos de la reflexión que nos ubica ante esta realidad que queremos investigar, la presente investigación gira toda en torno a la pregunta por el ser. Heidegger (2012) ya se había cuestionado lo siguiente: *“Pero, ¿cómo llegará este ente (el Dasein) a ser accesible y a entrar, por así decirlo, en la mira de la interpretación comprensora?”* (p. 25). Para abordar el estudio del Dasein Heidegger (2012) manifiesta:

como al Dasein no sólo le pertenece una comprensión de su ser, sino que ésta se desarrolla o decae según el modo de ser que tiene cada vez el Dasein mismo, puede éste disponer de una amplia gama de formas de interpretación. La psicología filosófica, la antropología, la ética, la ‘política’, la poesía, la biografía y la historiografía, han indagado, por diferentes caminos y en proporciones variables, los comportamientos, las facultades, las fuerzas, las posibilidades y los destinos del Dasein (p. 26).

Heidegger (2012) nos sitúa en la dificultad primordial, que es la siguiente:

una interpretación de este ente se enfrenta con dificultades peculiares, que a su vez se fundan en el modo de ser del objeto temático y del comportamiento tematizante mismo, y no en una deficiente dotación de nuestra facultad de conocer, o en la falta, en apariencia fácil de remediar, de un repertorio adecuado de conceptos (p. 26).

La tarea de destacar el ser del ente y explicar el ser mismo se complica por el hecho de que al ser arrojado al mundo, el Dasein ya está afectado por las cosas.

Este ser que pretende ser comprendido, será colocado bajo la luz del pensamiento de Heidegger (2012), para quien lo primero que se interroga por el sentido del ser, es el *Dasein*, o sea, el *ser-ahí* como *ser-en-el-mundo*, formado en su estructura por tres entes que habrá que desvelar; cuando se destaque alguno de estos tres elementos estructurales, *ser/en/mundo*, de la expresión ‘ser-en-el-mundo’, se destacará a los otros, lo que significa que cada vez se verá el fenómeno entero: *“Este ‘a priori’ de la interpretación del ser-ahí no*

es una determinación compuesta de varios trozos, sino una estructura original y constantemente íntegra. Pero permite echar sendas miradas a los elementos que la constituyen” (p. 53). En principio este ser-en-el-mundo debe estar abierto para él mismo. Al abrirse a sí mismo, se abre al mundo. Su estar abierto al mundo es experimentado como algo que sucede desde lo más propio de sí mismo. Este estado de abierto es estar en lo abierto del ser para comprenderse a sí mismo como siendo desde su ser-en-el-mundo, que es su existencia; por tanto, se precisa poner al descubierto la estructura fundamental de esta existencia como ser-en-el-mundo. Esta estructura fundamental existencial del ser-en-el-mundo de Manuel de Elías en forma conciente comienza a edad muy temprana en su propia casa.

En la entrevista de junio de 2013, De Elías explicó cómo para él el sentido del oído, lo oído, es su primer recuerdo. Será fundamental argumentar el desarrollo auditivo desde el vientre materno para mostrar la importancia de los sonidos del mundo en su vida desde su infancia.

Cuando Martín Heidegger, orientado por la filosofía del sentido del ser, realiza su análisis existencial/ontológico del hombre, esto se le convierte en una hermenéutica de la existencia, lo que es igual a decir que es una interpretación comprensiva de la existencia. Heidegger (2012) va más allá de esta comprensión cuando afirma que: “...*la comprensión de la existencia en cuanto tal es siempre comprensión del mundo*” (p. 164). Así, el mundo es interpretado como aquello en lo que vive un Dasein fáctico, el ser del ahí de De Elías, que está creciendo y desarrollándose en un mundo sonoro. Este mundo se investiga desde su esta estructura ontológica por lo que de inmediato se coloca al ser en un acontecer histórico, temporal, en situación. No es improcedente que a De Elías le toque nacer en medio de la Segunda Guerra Mundial, al final de la Guerra Civil Española, y en el México post-revolucionario lleno de eventos históricos de grandes transformaciones que afectaron la música nacional mexicana.

El conocimiento del mundo deberá ser hecho visible como el modo existencial del *ser-en* que funciona como el modo primario del ser-en-el-mundo y es tomado como el fenómeno original del ser-ahí de Manuel de Elías. En esta estructura de ser se intenta concebir la relación entre mundo y su ser. El *ser* se analiza en la forma de ser su ahí respondiendo a la pregunta ¿quién es el Dasein en la cotidianidad? ¿Quién es Manuel de Elías en la cotidianidad? pero en el sentido en que Heidegger (2012) entiende lo que debe conocerse en la cotidianidad: *“En esta cotidianidad no deberán sacarse a luz estructuras cualesquiera o accidentales, sino estructuras esenciales, que se mantengan en todo modo de ser del Dasein fáctico como determinantes de su ser”* (p. 27).

Y, por último, se estudia el *ser-en*, como tal. El término ‘*ser-en*’ de Heidegger (2012) que escribe José Gaos, en la versión Heidegger (2005) es traducido por Jorge Eduardo Rivera como ‘*estar-en*’, y explica que: *“Cada vez que se hable del estar-en, el lector debe entender “el Dasein mismo”* (p. 435). Nosotros emplearemos la expresión en el mismo sentido. De tal manera que ser-en-el-mundo y estar-en-el-mundo, se referirán a la misma cosa.

Heidegger (2012) se pregunta: *“¿Qué quiere decir “ser-en”? (...). “Ser-en” (...) mienta una estructura del ser del ‘Dasein’ y es un “existenciario”* (p. 66). Lo que Heidegger quiere decir es que, comprendiendo el mundo, el Dasein comprende su propio estar-en-el-mundo, es decir, se comprende a sí mismo. Estar en el mundo, o ser en el mundo implica no sólo un estar dentro del mundo, sino un habitar el mundo. Así el ser, al que le es inherente esta forma de ser-en, es el ser que es cada vez sí mismo. Lo que implica que, De Elías, no permanece estático en su entorno así como el entorno en el que él se mueve es dinámico. El aquí y ahora en el cual el ser ‘*está-en*’ (habita el mundo), determinará la conciencia de su ser-en-el-mundo en cada circunstancia concreta. Heidegger expresa que (2005): *“el Dasein tiene él mismo, su propia manera de ‘estar-en-el-espacio’, la cual, sin embargo, sólo es posible, por su parte, sobre la base del estar-en-el-mundo en cuanto tal”* (p. 82). Pero el Dasein con el sólo estar-en-el-mundo en cuanto tal, no se hace comprensible. Es necesario comprender las estructuras específicas del ser-ahí. No está-ahí como está un mineral. Tampoco es un ser *acabado*, sino que está *haciéndose* cada momento. El carácter fáctico del

Dasein, que es la forma que cobra cada vez todo Dasein, es lo que llamamos facticidad del Dasein, y tiene su sentido en la temporeidad que es la que hace posible la historicidad. El concepto de facticidad implica el ser-en-el-mundo de un ente intramundano en forma tal, que este ente se puede comprender a sí mismo no sólo como siendo, sino también siendo su destino el estar vinculado con el ser de los entes que aparecen para él en el mundo, esto es, siendo en relación. De tal manera que la historia de su vida, el desarrollo de su vocación musical, no son hechos aislados sino alimentados de manera importante por lo que él mismo va destacando, tomando para sí como propios y construyéndose a sí mismo.

Por ser esencia del Dasein el ser-en-el-mundo, su ser relativo al mundo es ocupación. Esta ocupación, en De Elías, es un caso peculiar, porque tomó desde niño una decisión que no abandonó jamás. El ser-en-el-mundo en cuanto ocupación, tiene primacía ontológica por encima de todos los demás entes con una actitud dinámica y por lo tanto, cambiante. No en el sentido de cambiar de dirección en cuanto a la ocupación, sino cambiante en cuanto a la forma de expresión de la dirección tomada. La condición de arrojado al mundo le hace perderse en el mundo en su fáctico estar consignado a aquello de lo que ha de ocuparse. Como un sentido de abstracción, De Elías se pierde y se funde con el mundo que lo rodea y pierde la noción del tiempo y del espacio con mucha frecuencia.

En la entrevista de enero de 2013, De Elías expresó que, siendo niño, en Veracruz, pegaba la oreja a la arena para oír el estallido de las olas del mar, y sentía en los dedos de sus manos la espuma del agua que se disolvía y volvía a estallar. Como esta experiencia en la que De Elías estaba absorto, hubo muchas otras que él mismo menciona como para hacer un capital de recuerdos que con el tiempo le ayudarían a evocar impresiones y pensamientos a la hora de escribir su música. Las olas van a aparecer en su obra en cualquier instrumento, pero no como imitación de la naturaleza, ni siquiera como imitación. Se trata más bien de la representación de lo bello natural, en que, como expresa Adorno (2004): *“se mezclan, de manera musical y caleidoscópica, elementos naturales y elementos históricos”* (p. 130). Un poco antes, Adorno expresó que hay un comportamiento estético que describe de la

siguiente manera: *“Genéticamente, el comportamiento estético parece necesitar la familiaridad con lo bello natural en la infancia”* (p. 128). Y Bachelard (2011) menciona los recuerdos de la infancia feliz como el dominio de imágenes amadas, guardadas en la memoria: *“...los recuerdos de la infancia feliz están dichos con una sinceridad de poeta”* (p.39).

El ser-en-el-mundo como ocupación está absorto en el mundo del que se ocupa, en medio de otros Dasein, sumergido en el mundo de las ocupaciones inmediatas, absorto en el presente. Pero de tal manera que todo lo que ocurre fuera de ese campo de percepción, desaparece en cierta forma. En esta forma de estar en el mundo se alcanza la percepción de lo que está ante los ojos, y en el caso de De Elías, ante los oídos. Esta percepción se realiza en la forma de hablar de *algo*, es donde comienza a surgir el asunto del logos (λόγος). El λόγος es φωνή, más precisamente, φωνή μετὰ φαντασίας. En Aristóteles (1994): *“phantasia deriva de la palabra «luz» (pháos)”* (p. 97). Aristóteles explica que no es posible ver sin luz. Y en este sentido se relaciona con la palabra fenómeno, proveniente de φα, igual que *pháos* lo que puede ser sacado a la luz. Este término está relacionado con la imaginación. *Fone meta fantasia* plantea la posibilidad de que logos implique el sonido más allá de lo que puede verse o el sonido después de haber visto. El logos puede ser un reflejo artístico de la realidad objetiva, la voz más allá de la imaginación. En Heidegger (2012), φωνή μετὰ φαντασίας es interpretado como: *“sonidos o voces en que siempre se avista algo”* (p. 43). Y en Heidegger (2012) es expresado como: *“comunicación vocal en la que se deja ver algo”* (p. 43). Ambas versiones dejan entender que la comunicación vocal en la que se deja ver algo, tiene una función descubridora. Al λόγος le es esencial la no-ocultación, la verdad: ἀλήθεια (aletheia). Heidegger (2012) manifiesta que:

“verdadera”, en sentido griego, y más originariamente que el λόγος, es la αἴσθησις, la simple percepción sensible de algo. La αἴσθησις apunta siempre a sus ἴδια, es decir, al ente propiamente accesible sólo por ella y para ella, como por ejemplo el ver a los colores, y en este sentido, la percepción es siempre verdadera. Esto significa que el ver descubre siempre colores y el oír descubre siempre sonidos (p. 44).

En el estudio del fenómeno de la composición de Manuel de Elías, intentaremos hacer ver desde su propia obra aquello que se muestra, y hacerlo ver como se muestra desde los sonidos, desde el ser de donde emanan los sonidos. Por ello es importante conocer la relación del Dasein De Elías con los entes con los que se relaciona, con los otros Dasein, con quienes él se relaciona y cómo va asumiendo el mundo entorno a través del conocimiento y de una comprensión más plena de aquello que quiere expresar. El ser su ahí se va construyendo. Su existencia se va solamente depurando desde su elección primera por la música por su propia voluntad. Esto puede ser perfectamente comprendido en Heidegger (2012):

El Dasein se comprende siempre a sí mismo desde su existencia, desde una posibilidad de sí mismo: de ser sí mismo o de no serlo. El Dasein, o bien ha escogido por sí mismo estas posibilidades, o bien ha ido a parar en ellas, o bien ha crecido en ellas desde siempre (p. 22).

Por ello nos interesa lo que dice Heidegger (2012): *“Hacer ver desde sí mismo aquello que se muestra, y hacerlo ver tal como se muestra desde sí mismo” (p. 45).* Y de esta manera, mostrar las decisiones que definen la existencia de De Elías, que tomó a temprana edad. Esta es la única manera de que lo que para él mismo también se muestra sea retenido y conservado, y asimismo olvidado, pero olvidado momentáneamente porque no se borrará la relación de ser con lo que ya ha conocido anteriormente. Esto es sólo una modificación del *ser-en* originario. Después de lo experimentado, el ser se ha enriquecido. Lo mismo puede decirse de toda ilusión y de todo error. La definición de verdad como un estar al descubierto y ser descubridor surge del análisis de los comportamientos del Dasein como ‘verdaderos’. La verdad entendida en su sentido más originario pertenece a la constitución del Dasein. Heidegger (2012) asocia la verdad con el estado de abierto: *“El ser-ahí es, en cuanto constituido por el ‘estado de abierto’, esencialmente en la verdad. (...). Verdad sólo la ‘hay’ hasta donde y mientras el ‘ser-ahí’ es” (p. 247).* Toda verdad es relativa al ser del Dasein. El Dasein, en cuanto constituido por la aperturidad, está esencialmente en la verdad. La aperturidad es una forma existencial del Dasein como la verdad originaria, forma parte esencial del ser-en-el-mundo como tal. Un momento esencial de la aperturidad es el

discurso. El discurso se manifiesta al exterior por medio del lenguaje y lo hace en el modo de dirigirse al mundo entorno para mostrar las cosas de las que se ocupa. La representación tiene una función constitutiva esencial. El discurso y lo que expresa tiene siempre un determinado punto de vista. El Dasein se expresa, no porque en principio estuviera encapsulado como algo interior opuesto a un fuera, sino porque como ser-en-el-mundo, comprendiendo, ya está fuera. Lo expresado es el estar fuera en la apertura de la existencia y lo podemos comprender por las características propias de lo expresado. En la voz sería el tono usado, la modulación, la forma de hablar. En la música también está presente una intensidad, timbre, tono, universo armónico, ritmos, el trazo de las frases, etc. La comunicación de las posibilidades existenciales del Dasein De Elías, pueden convertirse en la finalidad propia del discurso musical mediante su propio lenguaje.

Con respecto al lenguaje musical, el λόγος debe ser interrogado desde otro horizonte filosófico distinto al de las variadas lenguas que pueden estudiarse desde la doctrina de la significación. Y de acuerdo a Heidegger (2012) conviene la pregunta: ¿Cuál es el modo de ser que le conviene al lenguaje? *“¿Es el lenguaje un útil a la mano dentro del mundo, o tiene la forma de ser del Dasein, o ninguna de las dos cosas?”* (p. 185).

En el caso del lenguaje musical, el λόγος puede ser experimentado como algo que está-ahí e interpretado como tal, de la misma manera la obra de arte mostrada por él tiene el sentido de un estar-ahí. Esto hace que el ser y su obra tengan las mismas posibilidades de ser sin una clara separación de ambos. La lógica del ‘λόγος musical’ está enraizada en la analítica existencial del Dasein y no en el de sus conceptos, pues no existen como en el caso de las palabras que pueden significar una y la misma cosa para todos, según el ámbito regional de su enunciación. En cambio, un sonido propuesto, de determinado número de vibraciones por segundo, y sus variaciones en altura o timbre según el instrumento desde el que se produzca, sonará igual en todas partes, sin importar un espacio de su enunciación, pero, en la integridad musical, es decir, en una creación artística, este sonido no quedará determinado por ningún significado. Los sonidos son reunidos en un todo musical y será

vivido como una experiencia que trasciende la razón. No existe en este lenguaje una ἀπόφανσις (*apofansis*) en el sentido de verdadero o falso como concepto, aunque sí existe como valor en cuanto que la obra es el lugar primario y propio de la verdad a través de la cual se puede hacer ver al ente desde sí mismo. La αἴσθησις (estética) tomada como expresión siempre verdadera, tiene que ver con el concepto de Adorno (2004) para quien: *“La determinación del espíritu en las obras de arte es la tarea suprema de la estética”* (p. 522).

El Dasein por su forma de ser, está en el mundo junto a un ente que aparece en el mundo ya descubierto. Este estar en el mundo no significa que sale de su propia interioridad. En este estar en el mundo, fuera, junto al objeto, el Dasein también está dentro, siendo él mismo el ‘dentro’ en cuanto es un ser-en-el-mundo cognoscente, en sentido teórico. Heidegger explica que el Dasein tiene una comprensión de su ser, aunque sea en forma vaga. Y cuando el fenómeno del conocimiento del mundo empezó a ser tomado en cuenta, cayó en una interpretación externa y formal. Esto hizo que se entendiera el conocimiento como una relación del sujeto cognoscente y del objeto conocido, pero esto encierra a la vez verdad y vacuidad. Sujeto y objeto no coinciden con Dasein y mundo. El conocimiento es en el ente que conoce, no como ente en sí mismo. Pero el conocimiento no es algo que esté-ahí como formando parte del hombre y que pudiera encontrarse externamente como una cualidad corpórea. Esto significa que el conocimiento deberá estar dentro de él. Y entonces Heidegger (2012) se pregunta:

...¿cómo sale este sujeto cognoscente de su ‘esfera’ interna hacia otra ‘distinta y externa’, cómo puede el conocimiento tener un objeto, cómo debe ser pensado el objeto mismo para que en definitiva el sujeto lo conozca sin necesidad de arriesgar el salto a otra esfera? (p. 73).

En el tema del fenómeno del conocimiento queda implícito que el conocimiento es una modalidad de ser del Dasein en cuanto ser-en-el-mundo. ¿Qué es lo que se muestra cuando el conocimiento es fenoménicamente constatado? Heidegger (2012) afirma que:

...el conocimiento mismo se funda de antemano en un ya-estar-en-medio-del-mundo, que constituye esencialmente el ser del Dasein. (...). En el 'estar', así constituido (...), se lleva a cabo la aprehensión de lo que está ahí. La aprehensión se realiza en la forma de hablar de algo (...) y de un hablar que dice algo como algo (...) (p. 74).

Luego, esto que ha aprehendido del exterior, no lo toma y vuelve a la interioridad de su conciencia, sino que sigue ahí fuera. En el conocimiento, el Dasein alcanza un nuevo estado de ser respecto del mundo ya siempre descubierto en el Dasein. El conocimiento es un modo del existir del Dasein que se funda en el ser-en-el-mundo. Esta nueva posibilidad de ser se puede desarrollar en forma autónoma y convertirse en tarea para asumir la dirección del ser-en-el-mundo. El Dasein dirige su existir.

El Dasein debe ser interrogado con prioridad a todo otro ente. En este interrogar encontramos al ser no por su presencia óptica, sino por contemplación intelectual y por lo que en su distintivo papel ontológico dice de sí mismo el propio ser. La obra musical de De Elías puede ser interrogada de la misma manera en tanto que la obra y su creador son una unidad inseparable, y desde el punto de vista estético de Adorno (2004) tiene la cualidad de que el ser que contempla se distancia de la obra cuando se acerca a ella, por tanto: *“Exige algo así como la autonegación del contemplador, su capacidad de captar lo que los objetos estéticos dicen y callan por sí mismos” (p. 524).*

Tratar de penetrar el ser y su obra hasta captar su esencia, siempre será un punto de vista desde afuera. Por esta razón, el ser-en-el-mundo reclama una previa interpretación. Heidegger (2012) considera que la filosofía es una ontología fenomenológica: *“que parte de la hermenéutica del Dasein, (...) como analítica de la existencia” (p. 469).*

El Dasein tiene, en virtud de un modo de ser que le es propio, la inclinación a comprender su ser desde aquel ente con el que constantemente se relaciona en su comportamiento, o sea, desde el mundo entorno.

Heidegger (2012) aclara el significado de 'mundo' como: *"aquello 'en que' un 'ser-ahí' fáctico, en cuanto es este 'ser-ahí', 'vive'" (p. 78)*. El ser-en-el-mundo y el mundo mismo deben analizarse en el horizonte de la cotidianidad, como el modo más inmediato de ser del Dasein. El *Umwelt*, o mundo entorno, es el mundo más cercano al Dasein cotidiano. Heidegger (2012) lo aclara de la siguiente manera: *"Con el descubrimiento del 'mundo circundante' hace frente la así descubierta 'naturaleza'. (...). ...a este descubrimiento de la naturaleza le queda oculta la naturaleza como lo que 'se agita y afana', nos asalta, nos cautiva como paisaje" (p. 84)*. El mundo es algo en lo que el Dasein ya siempre ha estado, y en el ir hacia él, no hace más que volver. Ser-en-el-mundo quiere decir absorberse en la ocupación sobre la base de una familiaridad con el mundo. En esta familiaridad, el Dasein puede perderse en las cosas y ser absorbido por ellas. Este absorberse en el mundo determina el fenómeno que busca responder a la pregunta sobre ¿quién es el Dasein en la cotidianidad que se deja absorber?

Para concretar sus cualidades existenciales, el ser-en-el-mundo es un ser que tiene una ocupación en medio del mundo, existe con otros en la forma de co-estar en el mundo y responde siempre a la pregunta sobre el ser-sí-mismo, o sea, el quién. Esto tiene que ver con el modo de ser-ahí. Y este es siempre un modo abierto. Así lo manifiesta Heidegger (2012): *"El 'ser-ahí' es su 'estado de abierto'" (p. 150)*. En esa aperturidad tiene dos formas constitutiva y co-originarias de ser el ahí, que son: 1. La disposición afectiva y, 2. El comprender; y están determinados por el discurso. Analizar estos dos caracteres implica un análisis existencial. Esto hace necesario sacar a la luz su modo cotidiano de ser. La disposición afectiva es conocida como estado de ánimo. Más tarde Heidegger elabora en el estado de ánimo la expresión *Sichaussprechen*, que apunta al mostrarse de los estados de ánimo del Dasein en el discurso hablado, y que podría aplicarse al discurso musical. El fundamento ontológico-existencial del lenguaje es el discurso, por su carácter mostrativo. Aunque el discurso en el que Heidegger está pensando en el contexto es el que se manifiesta en la forma de enunciados, nosotros lo emplearemos en la forma de los sonidos, como los constituye De Elías en su discurso musical, como ese hacer ver mediante su lenguaje, en el

que el escuchar es esencial a la obra musical expresada. Esta expresión será en los sonidos que forman parte de la comprensibilidad de su mundo por un perceptor que sólo escucha. El escuchar es el existencial estar abierto al otro, constituye la principal apertura del Dasein a su poder ser más propio. Heidegger (2012) deja ver que hay una conexión del discurso con el comprender en la posibilidad existencial del propio discurso: *“La relación del habla con el comprender y la comprensibilidad resulta clara si se fija la atención en una posibilidad existencial inherente al hablar mismo, el oír”* (p. 182). Aunque la experiencia de lo escuchado pueda resultar incomprensible, la atención comprensora está volcada a la totalidad de la obra en conjunto y no a los sonidos que la conforman. Se escucha el fenómeno entero en que el compositor se manifiesta al exterior. Jorge Rivera se refiere a un mostrar el interior de un estado afectivo a los demás:

Si no fuera equívoca, la palabra ideal para hablar del estado de ánimo sería: ‘pronunciarse’, que literalmente significa poner delante una noticia, algo que hace accesible a los demás lo que de otro modo no sería accesible a ellos. Esta manifestación de lo que podríamos llamar el modo de ser-en-el-mundo (entiéndase: el modo de estar afectivamente en el mundo) será llamada un poco más adelante una Bekundung, es decir, una notificación: poner al alcance de todos lo que pasa en lo más propio de cada cual (en Heidegger, 1997, pp. 437-438).

El Dasein siempre está en algún estado afectivo, se encuentra consigo mismo en su estado de ánimo, es decir, en la forma en que se siente. Por su estado de abierto, el Dasein puede ser su Ahí. Con su mundo, está presente para sí en la forma de abrir su existir desde el mundo del que se ocupa. El Dasein se entrega a posibilidades por su ser arrojado y su estado de ánimo.

También al Dasein le pertenece *el comprender* a través del cual sabe lo que le ocurre gracias a su propia proyección hacia el futuro como posibilidad existencial de sí mismo. El comprender así, debe ser entendido en este sentido existencial, y no intelectual. *“El comprender significa el proyectarse sobre la posibilidad del ser-en-el-mundo, (...), es decir, existir como esa posibilidad”* (p. 418). En cuanto existe con otros que también comprenden, les puede dar oídos y desoírse a sí mismo. Esto le ocurre porque el Dasein se deja absorber

en los entes del mundo y a interpretarse a sí mismo desde los otros y olvidar su ser más propio. Para cambiar esta circunstancia, deberá primero encontrarse. Pero esto sólo lo va a lograr si interrumpe la escucha exterior por su propio llamar silencioso que es la conciencia, cuya característica Heidegger (2012) explica de la siguiente manera: *“La característica de la conciencia como vocación no es en manera alguna simplemente una ‘imagen’ (...). Por la vocación es alcanzado quien quiere que lo hagan retroceder en busca de sí mismo”* (p. 295).

A la naturaleza de ser del Dasein le pertenece, como constitutivo de su aperturidad, la condición de arrojado. El ser es eyectado a la vida y sacado de ella, y no precisamente cuando quiere. No elige nacer ni puede escoger la hora de su muerte. El ser está viviendo. Heidegger (2012) se pregunta: *“¿Ha decidido alguna vez el Dasein libremente y por sí mismo, y podrá decidir jamás, si quiere o no venir a la ‘existencia’?”* (p. 249). Tiene un origen y una finalidad. Es proyectante. En Heidegger (2012) se lee: *“A la constitución de ser del Dasein le pertenece el proyecto: el aperiencia estar vuelto hacia su poder ser”* (p. 242).

El Dasein proyecta su ser hacia posibilidades. Es también el ser para la muerte y mientras el ser intenta evadirse de esta realidad que lo angustia, su existencia se vuelve inauténtica. La muerte es la posibilidad de posibilidades. Por ella el ser pierde la posibilidad de cualquier ocupación y forma de ser-en-el-mundo, porque puede acaecerle la muerte. Pero también es aceptando la muerte que la existencia se vuelve auténtica, porque el ser permanentemente considera que está en conexión con la muerte. Heidegger (2012) escribe:

El estar vuelto hacia la muerte se funda en el cuidado. En cuanto arrojado estar-en-el-mundo, el Dasein ya está siempre entregado a su muerte. Estando vuelto hacia su muerte, muere fácticamente, y lo hace en todo momento mientras no haya llegado a dejar de vivir (p. 283).

Mientras vive, el Dasein muere fácticamente no sólo en su carácter de arrojado sino también en el hecho de que está absorto en el mundo de la ocupación, que en el vivir es al mismo tiempo una forma de morir.

A continuación, veremos en Gadamer, las aportaciones relacionadas con la hermenéutica de la experiencia para realizar la interpretación sobre la manera en que De Elías experimenta el mundo y se forma por ello en el compositor que es en la actualidad.

2. Hans-Georg Gadamer (1900-2002).

Si abrimos el diálogo con Gadamer partiendo de la idea de que los medios conceptuales y epistemológicos para llevar a cabo la motivación originaria de la composición, emana de la experiencia de mundo de De Elías, nos orientamos a tratar de comprender e interpretar la parte de la experiencia que está directamente vinculada con el acto creador. Acabamos de explicar que en Heidegger la comprensión es el modo de ser del Dasein. En un sentido similar Gadamer (2007) emplea el concepto de hermenéutica: *“Designa el carácter fundamentalmente móvil del estar ahí, que constituye su finitud y su especificidad y que por lo tanto abarca el conjunto de su experiencia del mundo”* (p. 12). El movimiento de la comprensión es universal y está en la naturaleza misma de la cosa, pues la comprensión pertenece al ser de lo que se comprende. Esta universalidad no es la de las ciencias naturales. Para Gadamer, las ciencias del espíritu tienen verdades fundamentales para el hombre que coinciden con las estructuras del comprender fuera de las ciencias naturales.

Dentro de las ciencias del espíritu está el arte, que es una experiencia inserta en la vida particular del ser que lo produce, en este caso, en el ser de Manuel de Elías, y queda separado del mundo de la ciencia. Aunque en la entrevista con el compositor en julio de 2015, expresó: Para que la música pueda decir verdad tiene que estar fundada en la ciencia de la música. Esto implica una fusión entre las ciencias naturales y las ciencias del espíritu. Pero en esta investigación, nos enfocaremos a las segundas.

El arte, como ciencia del espíritu, es una experiencia del mundo que transforma al creador. Obra y creador son todo y uno. Las partes de la obra están vinculadas a la totalidad de su *ser obra* y a la vez al todo del acto creador como producido por un ser que se manifiesta en ese todo y sus partes. Esto es un universo que aporta verdad en el hecho de su propia estructura

de representación que es también autorepresentación. Aquí la estética nos introduce en la hermenéutica pues es de donde surge el problema del encuentro entre el mundo originario de la obra y el mundo del intérprete, encuentro entre pasado-presente y presente-pasado. Para Gadamer (2007) la comprensión abarca la experiencia de la obra de arte y ésta supera cualquier horizonte subjetivo de interpretación, tanto el del artista como el de su receptor; es necesario que el intérprete examine la obra en cuanto a su origen y validez y no en cuanto a opiniones previas; esta es la tarea de la hermenéutica, y lo que se exige es estar abierto a la obra y dejarse decir algo por ella: *“Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto”* (p. 335). Lo cual no implica una autoanulación del intérprete, sino mediar entre las opiniones propias y la verdad de la obra. De ella interesa comprender la unidad de sentido. Gadamer (2007) deja claro, pese a esta comprensión de sentido que no se precisa estar explicando aquello comprendido:

Lo que se comprende está siempre de algún modo hablando en favor de sí mismo. Sobre esto reposa toda la riqueza del universo hermenéutico, que queda abierta a todo lo que es comprensible. Poniéndose a sí mismo en juego en toda su propia capacidad de despliegue, el objeto obliga a quien lo comprende a poner en juego también sus propios prejuicios (p. 660).

Si en Gadamer (2007) comprender quiere decir entenderse en la obra de arte y sólo después de esto comprender la opinión del otro como tal, queda justificado afirmar que debe existir una pre-comprensión, y esta se origina en el contexto del intérprete que está en constante transformación, lo que significa que siempre existe un momento ontológico de la comprensión que no es estática sino dinámica y cambiante: *“La primera de todas las condiciones hermenéuticas es la pre-comprensión que surge del tener que ver con el mismo asunto”* (p. 364), se presupone una unidad de sentido que pueda guiar al lector, para encontrar la verdad de lo referido por el texto. Sólo es comprensible lo que es una unidad perfecta de sentido. Alcanzamos la comprensión de una obra musical de De Elías, sobre la base de expectativas de sentido que extraemos de nuestra propia relación precedente con el asunto. Para Gadamer (2007) la reproducción de una obra de arte musical es interpretación que implica la previa comprensión de su lenguaje: *“toda reproducción es interpretación y*

como tal quiere ser correcta” (p. 14). Si no hay verdad no hay interpretación verdadera, y la interpretación tiene que partir del análisis, eso lleva a la comprensión de la materia expuesta por el autor. De Elías comentó en mayo de 2013: “Yo no me pongo a oír grabaciones, me pongo a oír partituras. Una vez que asimilo ese procedimiento habido para la creación de la obra de arte, entonces puedo interpretarla”. Gadamer (2007) explica esta realidad asumiendo que la lectura en silencio no difiere de la representación en público: “La interpretación de la música o de la poesía cuando se ejecutan en público no difiere esencialmente de la comprensión de un texto cuando se lo lee: comprender implica siempre interpretar” (p. 479).

En ese sentido es comprensión. La comprensión es el modo de ser de la obra y de la existencia misma como tal, desde la propia escritura, no de la interpretación de otros. Podemos decir que, en esta investigación, la pre-comprensión de este fenómeno guía el planteamiento de la hermenéutica de la experiencia de mundo en Manuel de Elías.

En las ciencias del espíritu es necesario llegar a una generalidad de los resultados de una investigación. Esta generalidad tendrá que emerger de la particularidad de la experiencia de mundo de De Elías, pues de ésta nace aquella. Sin embargo, vemos que el nacimiento de las ciencias del espíritu, como lo plantea Gadamer (2007) en su análisis de la propia ciencia, crece al lado de las ciencias naturales, y trata de seguir su mismo método, hasta que se descubre que la individualidad del ser histórico no puede convertirse en una ley:

...el verdadero problema que plantean las ciencias del espíritu al pensamiento es que su esencia no queda correctamente aprehendida si se las mide según el patrón del conocimiento progresivo de leyes. La experiencia del mundo sociohistórico no se eleva a ciencia por el procedimiento inductivo de las ciencias naturales (p. 32).

Por otra parte, dice Gadamer (2010):

Methodos significa «camino para ir en busca de algo». Lo metódico es poder recorrer de nuevo el camino andado, y tal es el modo de proceder de la ciencia. Pero eso supone necesariamente una restricción en las

pretensiones de alcanzar la verdad. Si la verdad (veritas) supone la verificabilidad -en una u otra forma-, el criterio que mide el conocimiento no es ya su verdad, sino su certeza (p. 54).

Lo que se espera no es alcanzar el conocimiento de una ley sino comprender cómo es el proceso creativo de Manuel de Elías, qué y cómo ocurrió para constituirse a sí mismo de determinada manera. Y para ello Gadamer (2007) desarrolla sus conceptos básicos del humanismo, comenzando con el de formación: *“en la formación uno se apropia por entero aquello en lo cual y a través de lo cual uno se forma” (p. 40).*

Analizar, estudiar y comprender al ser requiere conocer esta formación alcanzada por el propio hombre. En ella, nada desaparece, todo se guarda. Formación es un concepto histórico, y precisamente de este carácter histórico de la ‘conservación’ es de lo que se trata en la comprensión de las ciencias del espíritu.

Hegel vio que la filosofía *“tiene en la formación la condición de su existencia”* (en Gadamer, 2007, p. 41). El ser del espíritu está esencialmente unido a la idea de la formación, pero en una generalidad que consiste en un ser espiritual general. Ello implica apartar la atención de sí mismo para contemplar generalidades, como implica esta abstracción no elimina la capacidad de conocimiento de sí mismo, sino la cualidad de dirigir la atención a una universalidad desde la cual la individualidad queda considerada. Así lo leemos en Gadamer (2007):

La formación como ascenso a la generalidad es una tarea humana. Requiere sacrificio de la particularidad a favor de la generalidad (...). La conciencia que trabaja se eleva por encima de la inmediatez de su estar ahí hacia la generalidad. En cuanto que el hombre adquiere un ‘poder’, una habilidad, gana con ello un sentido de sí mismo (p. 41).

El trabajo aparece como una cualidad que forma la conciencia.

Hay dos tipos de formación: la práctica y la teórica. La primera consiste en atribuirse a sí mismo una generalidad. Elegir una profesión que se convierte en destino en el que, para

cumplirlo, el hombre se entrega a un quehacer vuelto hacia afuera, para los demás, no para sí mismo. La entrega a la generalidad, como lo plantea Hegel, es: *“un saber limitarse, hacer de la profesión cosa propia. Entonces ella deja de representar una barrera”* (en Gadamer, p. 42, 2007). Lo que define al espíritu histórico es la reconciliación en el sí mismo y el reconocimiento de sí mismo en el ser otro. Aquí surge la formación teórica, que pretende ir más allá de lo que el hombre sabe o experimenta. Tiene que ver con aprender y aceptar como válidos otros puntos de vista generales para aprehender la cosa sin interés propio. La idea de Hegel es: *“Reconocer en lo extraño lo propio, y hacerlo familiar, es el movimiento fundamental del espíritu, cuyo ser no es sino retorno a sí mismo desde el ser otro”* (en Gadamer, p. 43, 2007).

Gadamer (2007) reconoce en Hegel la idea básica de la formación teórica de un pueblo, de la que cada individuo es resultado en la misma medida que el pueblo es resultado del individuo. Una enorme red de costumbres, maneras, convencionalismos, términos de lenguaje e ideas de la tradición configuran el camino de la formación y la superación de su naturalidad, al mundo conformado humanamente en lenguaje y costumbres: *“Hegel acentúa el hecho de que es en éste su mundo donde un pueblo se da a sí mismo la existencia”* (p. 43). El individuo y su forma de relacionarse con su mundo, se van haciendo en el tiempo. El ser no nace con un código que lo impulse hacia la plenitud que le corresponde, sin equivocarse o sin auto engañarse, sin dejarse llevar por sus pasiones. Tarda años en descubrirlo. Con frecuencia equivoca los fines. El hombre tiene mérito en descubrir su destino, en aceptarlo y en cumplirlo y tiene que luchar toda su vida por alcanzar sus metas. No cumple con sus imperativos de manera espontánea. Le toma mucho tiempo llegar a cierta autonomía. Así lo confirma Gadamer (2007): *“«Por este lado él no es por naturaleza lo que debe ser»; por eso necesita la formación”* (p. 41). Para lograr sus metas necesita ayuda de los otros, toda la vida, porque para descubrir sus necesidades y el modo de satisfacerlas necesita recibir de sus padres una cultura previamente desarrollada. El problema se agrava si los padres no cumplen o cumplen mal su función pedagógica, de la cual es responsable la sociedad representada por los adultos. Sin la sociedad el ser humano estaría incapacitado para

desarrollarse. Se trata de conocer y descubrir la verdad y la realidad. Nada hay más importante para el hombre que descubrir la verdad. Esto supone la necesidad de distinguir entre el bien y el mal. Para Aristóteles el ser ético es una virtud: *“esta virtud tiene como efecto el que distinga lo conveniente de lo inconveniente (...), implica siempre una distinción de lo que está bien y lo que está mal, y presupone con ello una actitud ética”* (Gadamer, p. 52, 2007).

Sin saberlo, sin tener plena conciencia de ello, desde niño, De Elías posee una noción de ética en la manera como lo explica Gadamer (2007): *“forma parte de los rasgos esenciales del fenómeno ético que el que actúa debe saber y decidir por sí mismo y no dejarse arrebatar esta autonomía por nada ni por nadie”* (p. 384).

Cuando empieza a escribir sus primeras composiciones, se abre ante los ojos de De Elías, un mundo infinito de posibilidades sonoras, lo cual resulta placentero, fascinante, a la vez extraño, porque en ocasiones se pregunta, de dónde le vienen esos sonidos. Es lo que trataremos de desentrañar, el momento de estado de conciencia creador que emerge en circunstancias específicas. Mirar sus partituras es mirar un lenguaje que sólo se puede entender escuchándolo. Gadamer (2007) plantea que: *“lo escrito es siempre objeto preferente de la hermenéutica”* (p. 474). La interpretación del lenguaje musical no es lingüística, pero presupone la lingüisticidad, porque quien escribe las partituras es el ser que tiene conceptos, historicidad y mundo.

La implicación de toda interpretación en la comprensión está en relación de que el concepto de la interpretación se aplica también a la música. En la representación escénica ocurre el proceso de despertar y transformar un texto en una experiencia. Pero la interpretación y ejecución en público varía según el momento donde ocurre. La música está esperando la ocasión para poder ser. Según Gadamer (2007):

Sólo en la representación sale a flote todo lo que había en la pieza, a lo que ésta aludía, todo cuando en ella esperaba encontrar eco. Antes de empezar nadie sabe lo que va a «venir», ni lo que de un modo u otro va a caer

en vacío. (...). En consecuencia, forma parte de la esencia de la obra musical o dramática que su ejecución en diversas épocas y con diferentes ocasiones sea y tenga que ser distinta (pp. 197-198).

Es la representación escénica lo que permite manifestarse auténticamente a la obra de arte musical. Y vuelve a surgir la pregunta por la verdad del arte pues la experiencia del arte implica una comprensión y el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte y esto sólo puede ser respondido en la forma de ser de la obra de arte. Gadamer (2010) nos dice que: *“no podemos decir la verdad sin interpelación, sin respuesta y por tanto sin el elemento común del consenso obtenido” (p. 62)*. La obra de arte musical de De Elías, es creada para ser verdadera y por tanto cognoscible. La música prácticamente es inexistente mientras no está sonando, si no interpela a nadie, es inexistente.

Para descubrir la verdad del arte de De Elías, tenemos que interrogar su conciencia estética. Gadamer toma el concepto de juego que considera importante en este aspecto. Cuando Gadamer habla de juego en la experiencia del arte se refiere precisamente al modo de ser de la propia obra de arte. Pero para Gadamer (2007): *“El jugar está en una referencia esencial muy peculiar a la seriedad” (p. 144)*. Una seriedad incluso sagrada. Y el juego sólo cumple su misión cuando el jugador se abandona completamente al juego, que es lo que hace Manuel de Elías, y en ese hecho, se modifica a sí mismo. Luego afirma Gadamer (2007): *“El sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación” (p. 145)*.

El jugar no debe ser entendido como el desempeño de una actividad, el sujeto es el juego mismo. Todo jugar es ser jugado. El juego mantiene como hechizado al jugador, lo atrae y le mantiene en él y cada juego le plantea un objetivo particular. Así cada composición tiene sus propias reglas y su propio modo de ser realizada, y De Elías se entrega a la construcción del juego en la invención, lo cual es la expansión de sí mismo. Para Gadamer (2007): *“El juego humano sólo puede hallar su tarea en la representación, porque jugar es siempre ya un representar” (p. 151)*. Toda representación busca otro a quien representarse. La alusión a esta posibilidad es lo propio del carácter lúdico del arte. Este juego requiere al espectador, lo

que transforma al juego en exhibición que es donde alcanza su pleno significado. En el espectador se desarrolla el juego. El jugador es transformado en la representación pues desde ella está hablando una verdad superior. Explica Gadamer (2007) que: *“La transformación lo es hacia lo verdadero”* (156). Porque en la representación escénica emerge lo que es, el ser verdadero del compositor, pero también de su obra, lo que se produce en la representación escénica, esto está condicionado a que el intérprete haya realizado una lectura, un análisis para la comprensión parcial, total y esencial del texto.

Toda obra que se representa en un escenario, tiene un tiempo de vida y un tiempo de muerte. La obra vive mientras suena y dura mientras re-suena, pero muere cuando deja de sonar o re-sonar. Toda obra musical de De Elías nace con su caducidad, con su muerte, su fin. Los sonidos más perdurables, los que resisten el desgaste de la época y las épocas, son los que están más cargados de realidad, de historicidad, de tiempo. La muerte, que Heidegger plantea como la posibilidad de posibilidades está patente desde el inicio de la creación estética.

En su aspecto de historicidad la experiencia de mundo de De Elías está entre la obra y el intérprete, y toma dos cualidades, en la obra tal como es y desde su experiencia de mundo, su historicidad será la muerte; desde el intérprete, su historicidad será el sonido. Es el sonido que deviene sonido como argumento de diálogo con la muerte, que es la historicidad de la obra. Sonido y muerte son los que en verdad dialogan en esa fusión de horizontes desde la obra misma. Es como un encuentro. El encuentro con la música es un encuentro con el espíritu y es también el encuentro del hombre consigo mismo. En este encuentro ocurre el peculiar modo de ser apelado por los sonidos de la música. Esto no puede ser negado, obstruido o puesto de lado cuando se está en presencia de la obra, pues, como afirma Gadamer (2007): *“No hay nada que no sea asequible al oído a través del lenguaje. (...). el oír es un camino hacia el todo porque está capacitado para escuchar al logos”* (p. 554). El sentido de la experiencia hermenéutica de mundo del oír es universal pues desoculta una

dimensión de profundidad en la que el oyente está capacitado para escuchar y la desocultación del ente ocurre en la sinceridad del lenguaje con la que el otro se identifica.

Aquí aparece el concepto de pertenencia, que en Gadamer (2007):

Es «perteneciente» cuanto es alcanzado por la interpelación de la tradición. El que está inmerso en tradiciones (...) tiene que prestar oídos a lo que le llega desde ellas. La verdad de la tradición es como el presente que se abre inmediatamente a los sentidos (p. 554).

Este concepto es aplicable a la interpelación de la música. El ser alcanzado es tocado, conmovido, y de alguna manera corresponde a quienes tienen una sensibilidad abierta. La verdad de la música se hace presente a través de los sentidos y la percepción siempre tiene una significación. La verdad del arte de Manuel de Elías se refiere al compromiso de una decisión inapelable. Esta verdad se hace patente en toda su obra, y trasciende la subjetividad en tanto se hace perteneciente al otro que la acoge. Para Gadamer (2010): *“El verdadero ser del lenguaje es aquello en que nos sumergimos al oírlo: lo dicho” (p. 150)*. En sentido musical diríamos, lo sonado.

Hermenéutica de una experiencia de mundo.

Esta propuesta de investigación se circunscribe en el análisis del discurso musical a través del discurso filosófico. La importancia de este procedimiento radica en lo que expresa Adorno (2004): *“El contenido de verdad de una obra necesita la filosofía” (p. 519)*.

Existen aproximadamente 15 libros y más de 40 sitios en Internet que hablan sobre el compositor De Elías. En esos libros y sitios, nada se ha escrito desde el discurso filosófico. Todo se ciñe a datos biográficos y algunas breves explicaciones musicológicas de su obra. Esto quiere decir que la obra no se ha sometido a un análisis que responda por los asuntos del ser, de la verdad del arte, del hombre en su búsqueda de entender este mundo y su posición en él.

En Manuel de Elías, no hay un punto de partida rígido para la composición. No es sólo la imaginación, el asombro ni la ensoñación lo que origina la creación estética. En entrevista de marzo de 2013, se le preguntó al autor: ¿Cuál es el origen de su composición?, respondió:

La percepción sensible, consciente y analítica del entorno que ocurre en el más profundo interior, reflexivo y contemplativo y que corresponde al aquietamiento, a la voz de 'atención', al punto de partida, el primer impulso, esto es, un universo emocional, sensible e imaginativo que emana de la serenidad y culmina en la creación, es un universo anímico. De él puede surgir un concepto, atmósfera, imagen, ritmo, tema o sentido.

Heidegger (2010) expresa que el origen de la obra de arte es el artista a la vez que el artista es originado por la obra de arte: *“El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro”* (p. 37). Coincide en esta forma de pensar, Adorno (2004): *“El sujeto está en la forma y en el contenido de las obras de arte; solo secundariamente y atiborrado de contingencia, en como los seres humanos reaccionan ante ellas”* (p. 533).

La respuesta por el origen de la obra de arte está en la obra. De ahí la necesidad de ir hacia la obra para ser dicho por la obra. Surge la pregunta: ¿La obra de Manuel de Elías sustenta en el universo anímico un fundamento ontológico? ¿Sustenta la obra de De Elías una estética del universo anímico? ¿Se sustenta un saber y cuál sería este saber? ¿Una verdad?

Heidegger (2010) al hablar del origen de la obra de arte pone de relieve este aspecto de verdad:

¿Qué opera en la obra? (...). Este ente sale al estado de no ocultación de su ser. El estado de no ocultación de los entes es lo que llamaban los griegos ἀλήθεια. Nosotros decimos 'verdad' y no pensamos mucho al decir esta palabra. Si lo que pasa en la obra es un hacer patente los entes, lo que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad. En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. 'Poner' quiere decir aquí: asentar establemente (p. 56).

La obra de Manuel de Elías ha sido comentada e investigada casi en su totalidad desde el discurso del análisis musical y artístico, pero nada desde el discurso filosófico. No se le ha entregado a estas exigencias propias de toda obra maestra. Y desde una particular lectura, creemos que sí lo sustenta. No se sugiere decir que Manuel de Elías es filósofo, pero sí que

su escritura conforma una estética como fundación de una visión de mundo, es decir, *una situación del ser*, como ser-en-el-mundo. Esta *Weltanschauung* (aunque Gadamer más que sustentar una Visión de Mundo sustenta una Experiencia de Mundo) está sustentada en sí en toda su obra en el universo anímico, que dentro de un análisis fenomenológico y hermenéutico se realiza como concepto.

Manuel de Elías hace del universo anímico una estación de la conciencia, una actitud, una forma de ser. De Elías, en su experiencia de mundo, aprehende la realidad, mediada por el lenguaje. En Gadamer (2010) podemos leer que: *“Una primera orientación en el mundo se realiza ya en el aprendizaje del habla. Pero no es sólo eso. La lingüisticidad de nuestro ser-en-el-mundo articula en el fondo todo el ámbito de la experiencia”* (pp. 113-114).

Las primeras experiencias de mundo de De Elías ocurren en el vientre materno y están relacionadas con el ritmo y con el sonido. Antes de todo conocer y querer, Manuel de Elías escucha.

Sus primeras grafías, son los signos de la música. Por lo que su lenguaje está siempre impregnado de sonoridad, emanado y referido siempre a los sonidos. Así, la letra ‘a’, siempre tuvo la significación de la nota ‘la’. Y empezó desde sus primeras letras, a jugar con la correspondencia que tenían con la notación musical y su altura sonora.

Al referirnos a la experiencia de mundo, no trataremos aquí, por tanto, de los eventos de la rutina diaria del levantarse, alimentarse o dormir, sino de los acontecimientos que podrían incluir los anteriores, pero que hubiesen dejado una huella en la conciencia del compositor. Lo que nos interesa estudiar es lo concerniente al desarrollo comunicativo de su conocimiento del mundo a través de la música. Por ello esta investigación es coincidente con la filosofía de Gadamer (2010) quien a propósito de la experiencia escribe: *“la tarea más importante de la hermenéutica en cuanto teoría filosófica consiste en mostrar que sólo cabe llamar “experiencia” a la integración de todos los conocimientos de la ciencia en el saber personal del individuo...”* (p. 114).

Y en el caso de la creación artística, como resultado de la experiencia, nos interesa también la idea de Hegel: *“...la esencia de todo arte consiste, como formula Hegel, en que pone al hombre ante sí mismo”* (en Gadamer, p. 82, 2007).

El universo anímico envuelve la obra de Manuel de Elías, quien propone una percepción de identidad muy cercana al origen de todo lo creado. El músico al estar en contacto con los sonidos está más cerca del origen. La música es una composición de la creación. El mundo se originó con un sonido, un sonido que procedía de un Creador. Por ello, el sonido tiene que ver más con la naturaleza y el origen, que con el sentido histórico del discurso. El sonido es un ante-hablar o un pre-entender. En sí, los sonidos son un argumento. Un argumento de fundación. Y es precisamente lo que se trataría de argumentar y demostrar. ¿Es el *sonido* un concepto ontológico en la obra de Manuel de Elías?

Lo que puede ser relevante es la posibilidad de que no se defina al ser de Manuel de Elías, sino al ser del sujeto como sujeto y en este sentido, hay posibilidades de resolución y claridad en torno a su ser como ser creante. El compositor es un ser creante. La música como resultado de procesos de creación es inherente a su origen.

Tratamos de trascender la lectura de lo musical e histórico a lo filosófico. Pero no se pretende decir que Manuel de Elías hizo filosofía, se propone hacer una lectura hermenéutica desde la filosofía y concluir conceptos propiamente filosóficos y exigirle a la obra una postura situacional ontológica.

Como no existe una historia de la experiencia de mundo en Manuel de Elías, no habría una evolución de ésta determinada percepción, la primera experiencia de mundo es en ese sentido igual que la última experiencia. La diferencia y su fenomenología, estaría sustentada en cada acción perceptiva y particular del mundo, que, en su conjunto, formarían una identidad de ser.

Si un concepto, atmósfera, imagen, ritmo, tema o sentido permanecen siempre en la obra de un artista o pensador o poeta, es digno que esos conceptos, atmósfera, imagen, ritmo, tema o sentido, sustenten una reflexión como fundación y núcleo de toda su obra. En De Elías se dan permanentemente estos aspectos, que, aunque no son los únicos, hacen pensar que son centrales.

Para De Elías el tiempo, la realidad, la vida es un eterno cambio. Un espacio que niega su propio espacio en busca de otro y así sucesivamente, se diría, eternamente. Este puede presentarse como un argumento ontológico. El devenir como cambio perpetuo en su propio ser.

Sin embargo, la hipótesis que se propone es que atrás de esos aspectos de atmósfera, imagen, ritmo, tema, etc., está el concepto de experiencia de mundo. Y es en esta experiencia de mundo donde radican las posibilidades de que el concepto esté bajo las normas de lo fenomenológico, concluyendo a través de todas sus formas fenomenológicas, el sustento ontológico principal que se pretende mostrar.

Para ello, debe entenderse que la experiencia de mundo se convierte en concepto a partir de una hermenéutica definida, es decir, la experiencia de mundo se presenta en dos sentidos: externa y percibida e interna y apercebida. A partir de este doble sentido es que la experiencia de mundo se convierte en concepto. Ahora todas las acciones y las cosas tomarían un sentido de experiencia de mundo, haciendo aparecer el concepto de ser-en-el-mundo como sentido óntico. El ser-en-el-mundo no es aquel que está en el mundo, sino aquel que nace en el seno de la experiencia de mundo.

En relación al método fenomenológico, la experiencia de mundo será asumida como un concepto que realiza su transformación desde el origen como mundo creador, el ser, hasta su aparición como mundo percibido, el sonido, y la aparición de un tercero, el 'ellos', que reciben la obra de De Elías como escucha. Esa sería la fenomenología que sufriría el

concepto fundante de la experiencia de mundo para sugerir una actitud fenomenológica en la obra de Manuel de Elías, sobre el sentido subjetivo que se da a la ontología en correspondencia con una realidad determinada. Se parte, por ello, de la estructura del contenido de la obra de De Elías que se va a estudiar aquí, y de la interpretación de la realidad a través del significado subjetivo, intuitivo. Este sentido subjetivo/intuitivo tiene una connotación ontológica en cuanto corresponde a la interpretación de expresiones artísticas que parten de la obra (la objetividad como inter/subjetividad). Como se sabe, el método fenomenológico no parte del diseño de una teoría, sino del mundo conocido, del cual hace un análisis descriptivo con base en experiencias compartidas. Del mundo conocido y de las experiencias inter/subjetivas se obtienen las señales, indicaciones para interpretar la diversidad de símbolos. A partir de allí, es posible interpretar los procesos y propuestas artísticas, en este caso, musicales.

La hermenéutica, sustentada por Gadamer será el centro conductor de la interpretación como un instaurar una nueva lectura de las obras. No solamente desde el fundamento filosófico, sino desde el creativo mismo. Y que el sentido (significado) que se desarrolle a través del diálogo y las interacciones de la propia propuesta de investigación, logren así una interpretación en términos ontológico/estéticos, dado que la música de De Elías influye en la conciencia colectiva, logrando una interrelación dialéctica como fundación de identidades del ser humano y de su condición como humanidad en el aquí y ahora.

A lo largo de esta investigación, se pretende estudiar el discurso de la música del compositor Manuel de Elías también desde su proceso creativo, en su experiencia de mundo. Por ello no se trata de un análisis musical, sino de indagar en su *creatividad*, propia de una determinada orientación de la sensibilidad aplicada a ideas musicales. Y esto sólo se puede efectuar al recorrer la evolución de su pensamiento musical desde 1954, en que escribe su primera composición (que se conserva), hasta su última obra de arte recientemente creada. Y aquí vale la pena destacar el concepto de tiempo. La experiencia de De Elías componiendo, va decantando su proceso creativo. Como explica Adorno (2004): “*El arte solo existe dentro de*

un lenguaje artístico ya desarrollado, no en la tabula rasa del sujeto y de sus presuntas vivencias” (531). Este recorrido no implica el estudio de toda su producción musical, sino de obras que van conformando cambios en la estructura de su pensamiento. Y el punto de partida de esta lectura se encuentra a partir del conflicto estético del que nace, el cual se halla a la vez en el pensamiento de la época y en el centro de la vida académica de casa. De Elías transformó la experiencia estética que había tenido en los primeros años de su vida, en ideas que combatían lo que consideraba casi un dogmatismo para la composición. Para comprender esta realidad nos aproximamos al discurso fenomenológico. La fenomenología hace posible esta tesis con ánimo de obtener una interpretación de la ‘obra de Elías’ como un saber.

De Elías no instaura su obra con este fin. En su escuchar está la reflexión y en esta la búsqueda de la verdad. Fullat (1983) escribió: *“El círculo socrático sostuvo que su único conocimiento era la ignorancia, con lo cual la «sophía» deja de ser un saber poseído, convirtiéndose en un saber buscado” (p. 14).* La búsqueda conlleva encontrar y elegir. Se observan contenidos, formas, espacios, luces, sonoridades, palabras, tradiciones, lenguajes, todo en relación a la composición en la diacronía de su ser-en-el-mundo. Se toman, en la relación de sus obras, las explicaciones en torno a los análisis y estudios que sobre otros músicos ha hecho, los que interpreta en sus temporadas de conciertos, y que abarcan desde Bach hasta Scriabin, porque tienen que ver con el interés de esta investigación y porque influyen en el espíritu del compositor. También se estudia la parte social y política porque De Elías, que se autocalifica ‘contestatario’, participa en las decisiones de la vida pública de las artes en el espacio abierto de su oficina y en los foros de la UNESCO, pues De Elías toca cuerdas que palpitan en la vida de México.

La obra de De Elías es sistemática. Escribe para todos los instrumentos. En ellos se conjuntan puntos de vista del árbol genealógico musical del que procede, pero siempre referidos a México.

El piano es una columna vertebral donde mora De Elías. Sobre él se edifica uno de los más importantes conciertos de toda su producción musical, el *Concierto para piano y orquesta*, dedicado a su amigo Edison Quintana. La mayor parte de su música está orientada a la expresión de su experiencia de mundo, en la que se incluye a personajes de la historia a quienes rinde homenaje, así como eventos dramáticos que, como hierro candente, graban el corazón del creador y ante ese toque, arde.

Por las obras de De Elías se puede apreciar el paso de su espíritu en contacto con el aire: los elementos de la naturaleza, el canto de los pájaros, la violencia de la tierra, la pérdida de seres queridos, poesía, y una enorme cantidad de motivos, por lo que afirmamos que aunque su música no cuenta historias, no queda al margen de su imaginario, de sus emociones, de sus intenciones, en cambio, estamos de acuerdo con Schönberg: “*el contenido de una música es la historia de un tema*” (en Adorno, p. 534, 2004). El arte es afectado por sus sonidos, y sus sonidos son afectados por el arte. Esta doble experiencia lo lleva a una elaboración multifacética que lo revela a sí mismo.

La realidad de México, desde la época post-revolucionaria, hasta hoy, es vivida, contemplada, experimentada, juzgada, gozada y sufrida por De Elías, pero no como un espectador ante la pantalla cinematográfica, sino como actor que encarna diferentes personajes desde los que expresa, anuncia, denuncia y hasta recrimina con su música.

Cada obra tiene su identidad, su sentido de vida, el espíritu de cada experiencia hecha sonido. No tiene segundas partes ni versiones corregidas. La esencia de lo creado permanece en el tiempo y no pierde actualidad. Kandinsky (1989) expresa: “*Cualquier creación artística es hija de su tiempo*” (p. 7).

A De Elías no le ocurre lo que les pasa a muchos ideólogos, pensadores, filósofos, que con el tiempo cambian su manera de pensar y corrigen el pasado de sus decires. De Elías participa de esta misma realidad cambiante, puesto que su lenguaje está en permanente evolución, pero lo dicho, escrito queda. Esto que ha quedado expuesto, o al menos escrito, es nutrido

por sus múltiples lecturas sobre diversas áreas del saber, por sus viajes por todo el mundo, sus experiencias en la incursión del estudio de las artes plásticas, artes escénicas, literatura, arquitectura; de las ciencias, filosofía, matemáticas, aeronáutica, astronomía, medicina; cocina, herbolaria; ciencias políticas, economía, cotidianeidad, la convivencia con personajes que conforman la historia de la humanidad, vivos y no vivos, toda esta experiencia de mundo se manifiesta en su composición.

Se podría afirmar que esa es la estética musical de De Elías. Heidegger (2010) define la estética:

Se llama estética, casi desde la época en que comienza una consideración propia sobre el arte como un objeto, a saber, como objeto de la αἰσθησις, de la percepción sensible en amplio sentido. Hoy a esta percepción se le llama vivencia. La manera como el hombre vive el arte debe dar una explicación sobre su esencia (p. 120).

Heidegger, desde su concepto de hombre como 'Dasein', hace el planteamiento de un ser eyectado a la vida y capaz de preguntarse sobre el ser. El ser quiere *saber* al ser. Todo saber está determinado por la sociedad y su estructura y cada forma del saber desarrolla su lenguaje especial y su propio estilo para formularlo.

El impulso de saber está en estrecha relación con el impulso de construcción, de juego y de experimentación gracias al cual se opera la metamorfosis del mirar en saber, por un proceso similar al de la música, que convierte al *universo anímico* en sonidos.

Manuel de Elías ha venido determinando –con el poder y la riqueza de su inventiva- la evolución del arte musical para el mundo.

Scheffler (1985), el filósofo mexicano hace un estudio del hombre en la siguiente división: *homo faber, homo practicus, homo religiosus, homo theoreticus, homo aestheticus y homo*

ludens.⁵ Cada uno desarrolla una forma de saber y en este sentido, también una forma de crear. De tal manera podría hablarse de resultados de la creatividad específicos y diferentes para cada uno de ellos. Pero es el homo ludens, de entre todos, el que juega en el hecho de la creación. De Elías (1999) dijo de sí mismo:

...de lo que estoy cierto es de que desarrollé mi capacidad analítica y sensible, y acrecenté y refiné mi gusto por el juego; propensión que ciertamente está en mi origen, por lo que pienso que si acaso soy homo sapiens, antes que ello me considero homo ludens...no es gratuito que el término que se usa en varias lenguas para jugar y tocar música sea el mismo: to play, en inglés; jouer, en francés y spielen, en alemán (p. 6).

Al transformar toda su vida en una permanente creatividad, como homo ludens, toda su música se tamiza en forma de juego. El contenido filosófico de su obra tiene un carácter lúdico y tiene una significación importante no sólo para la cultura sino para la vida misma.

Tomamos el concepto de ‘vida’ de acuerdo a lo que Ortega y Gasset (1970) manifiesta en ‘Historia como sistema’:

El existir mismo no le es dado «hecho» y regalado como a la piedra, sino que –rizando el rizo que las primeras palabras de este artículo inician, diremos– al encontrarse con que existe, al acontecerle existir, lo único que encuentra o le acontece es no tener más remedio que hacer algo para no dejar de existir. Esto muestra que el modo de ser de la vida ni siquiera como simple existencia es ser ya, puesto que lo único que nos es dado y que hay cuando hay vida humana es tener que hacérsela, cada cual la suya. La vida es un gerundio y no un participio: un faciendum y no un factum. La vida es quehacer. La vida, en efecto, da mucho que hacer (p.p. 36, 37).

Heidegger tiene este mismo sentido al hablar de un ser arrojado en el mundo, que no es un ser ‘acabado’ sino que está ‘haciéndose’ cada momento. De Elías mora en el mundo de la música casi como imperativo de su existencia, ese es su hacer y será el quehacer de toda su

⁵ Conceptos vertidos en la materia de Filosofía del Hombre, en la Universidad Iberoamericana en 1985 en México por el maestro Ernesto Scheffler Vogel.

vida. De ahí la propuesta de cumplir un enfoque hermenéutico de su experiencia de mundo, de la que se obtienen las condiciones iniciales para conocer su universo anímico.

La hermenéutica ofrece la posibilidad de reconstruir un pasado, el pasado de Manuel de Elías a favor de un presente. Esto implica exponer la *vida* de De Elías, como ser-en-el-mundo, pero sólo las que son inherentes al proceso de la creación musical. Esto nos aclara los ‘por qué’ y los ‘cómo’ del *fenómeno* de la composición. Permite conocer la depuración de un lenguaje que nace, siempre claro, y nos revela un pensamiento a la vez complejo, emanado de una conciencia serena, pero activa y proyectante. Parafraseando a Heidegger (2012), la condición de arrojado es esencial para el lenguaje, porque proviene de un ser eyectado en el mundo, por tanto, su discurso tiene, por necesidad, que ser eyectado también: *“El estado de ex-presado del discurso es el lenguaje”* (p. 180). En De Elías, el lenguaje musical. Esa totalidad de sonidos en la que el discurso cobra un peculiar ser ‘mundano’, puede ser encontrada como algo a la mano. El lenguaje puede desarticularse en sonidos-cosas que están-ahí. El discurso es existencialmente lenguaje porque el ente cuya aperturidad articula en significaciones tiene el modo de ser del ser-en-el-mundo en condición de arrojado, yecto y referido al mundo. A nivel ontológico, la obra de Manuel de Elías se sustenta como saber para asumir una identidad óptica y por tanto, es preciso asumir el ser como *ser mundo*.

3. Gastón Bachelard (1884-1962).

Gastón Bachelard tuvo una pasión creciente por el conocimiento, y realizó estudios a profundidad en las ciencias naturales y en las ciencias del espíritu. Para él, no estaba separada la ciencia de toda la vida afectiva. Desde este punto de vista nos aproxima al fenómeno de la composición de Manuel de Elías en una perspectiva objetividad/subjetividad. De Elías ha incursionado en el estudio de ambos aspectos de la ciencia, natural y espiritual. Para él, trabajar la música tiene todo el rigor objetivo de la ciencia matemática, pero hunde sus raíces en la estética de un universo anímico. De Elías (1999) escribe:

El arte musical con frecuencia se halla aislado, solitario, marginado; quizá debido a prejuicios generalizados y a su singular naturaleza de ‘arte abstracto por excelencia’. Tal vez por ello (...) hay en la música de arte – particularmente en la denominada ‘música pura’- una elevada participación de la ciencia de la asociación estructurada de los sonidos, del pensamiento musical lógico, organizado; la búsqueda permanente del resultado estético y un requerimiento de expresión –comunicación a través de un lenguaje no descriptivo (p. 7).

En nuestro interés por desvelar si los medios conceptuales y epistemológicos que motivan el origen de la composición en De Elías, provienen de los propios ideales de la composición o provienen de otros ámbitos existenciales, nos apoyamos en la fenomenología de Bachelard (1997) para quien: *“el método fenomenológico nos lleva a intentar la comunicación con la conciencia creante del poeta” (p. 9)*. Para este caso y en nuestro estudio, la conciencia creante quedará incluida en el estado de conciencia creador.

Nos interesan especialmente de este filósofo la poética, la ensoñación, la intuición y su enfoque científico. Para Bachelard (1973): *“en vez de una existencia en la raíz del ser, en el reposo de una natural perseverancia en el ser, la ciencia nos propone un existencialismo en el extremo del ser pensante” (p. 20)*. Un ser que se cuestiona todo y que, al mismo tiempo, mientras encuentra las respuestas a sus preguntas, se sumerge en la profundidad de sus pensamientos hasta alcanzar el punto de la emoción.

El Dasein de Heidegger, la experiencia de mundo de Gadamer, y el ser pensante y de la ensoñación de Bachelard, completan una trilogía que aporta luz suficiente para conocer cómo opera la repercusión del sonido, de la palabra, del pensamiento, de la imagen del mundo de De Elías. ¿Cómo opera esta repercusión del pensamiento al pensamiento? En Bachelard (1973): *“El pensamiento es una fuerza, no una substancia. Cuanto mayor es la fuerza más alta es la promoción del ser” (p. 20)*. Esta promoción del ser de De Elías se cumple a través de su lenguaje musical. ¿Qué viene a ser este lenguaje? Un sistema de signos y sonidos que, nacido de un estado de conciencia creador, gira alrededor de unas facciones internas, de una sensibilidad y de una inteligencia. Apela a un espectador cuya mirada está ejercitada en conocer estos aspectos en un sonido, en un gesto o, en una

palabra, capaz de poner a contraluz el fenómeno de la composición y con él, contribuir a que el ser de De Elías se transparente. A través de su creación, tiene por objeto poner su alma, su inteligencia, su sensibilidad en comunicación con el mundo entorno, conmover, despertar una sensación, sugerir una idea, transmitir su pensamiento musical a los demás, dirigirse a Dios. Eckermann plantea esta transparencia del escritor *–poeta/músico–* en la siguiente expresión: *“Dime qué es lo que creas y te diré quién eres”* (Bachelard, 2011, p. 145). De Elías es resultado de una autoafirmación de su experiencia y su inventiva, y en su música transmite una selección personal del principal producto de la vida social, que es la cultura. A través de esta acción, De Elías comunica los contenidos de su conciencia, un cúmulo de realidades que le sale al encuentro, cosas materiales e ideales, ciencia, arte y el mundo compartido con los otros con lo cual elabora su saber. De acuerdo a la profundidad en que De Elías se sumerge en el mundo de la ciencia y el arte y vive completamente volcado a estas formas de la cultura, afirmamos que ambos son mundos genuinos de su vida y de su conocimiento. Pero el compositor no organiza su conocimiento sino con aquello que es significativo para su quehacer y para la trascendencia de su ser. Al respecto de estas ideas, Bachelard (1973) manifiesta que: *“Cuando más profundamente va la experiencia, más sistemáticamente se organiza el saber”* (p. 85). Para una vía originaria de acceso a la comprensión fenomenológica de la composición en De Elías, necesitamos una pre-comprensión y esperamos llegar a la comprensión última que emerja de la experiencia de una vivencia musical genuina. De Elías, en la entrevista de marzo de 2017, añade que para profundizar en la experiencia musical: *“Hay un proceso y eso es la perspectiva que sólo da el tiempo”*. Es un hecho que el concepto de existencia supone esta otra realidad que es el tiempo.

El tiempo aporta una madurez cuando ha habido suficiente reflexión, un trabajo extendido y el esfuerzo inteligente para la creación, sumado a la voluntad por elevarse por encima de los primeros principios que han sido facilitados por el contacto con las enseñanzas iniciales de la vida: maestros, padres, autoridades espirituales y racionales. Gracias a esto, el ser se descubre a sí mismo y la meta de su vida. Para Bachelard (1973): *“La conciencia de*

racionalidad liga al ser pensante a sí mismo en el propio ejercicio de su pensamiento” (p. 86).

La unidad de ser en el conocimiento de su propia realidad que alcanza en este ejercicio, permite que el desarrollo de sus cualidades y capacidades puedan no sólo comunicarse sino ponerse al servicio del otro. Aunque esta meta así enunciada es de carácter intelectual porque exige descubrir realidades, necesita volverse instrumental para poder aplicar y perfeccionar los medios humanos, hábitos, reglas, normas, recursos, que conviertan las directivas intelectuales en sólidas vivencias. De Elías así formado, pone en acto todo su potencial creativo y a la vez se abre a recibir del mundo que lo envuelve, aquellas experiencias que lo conmueven. Bachelard (1997) nos hace ver que para la fenomenología es necesaria una toma de conciencia de estos aspectos para que el ser, al abrirse al mundo, ponga al descubierto las condiciones que hacen posible la comprensión de sí mismo como compositor en las distintas esferas de su experiencia:

Dado que la finalidad de toda fenomenología consiste en traer al presente la toma de conciencia, en un tiempo de extrema tensión, deberemos concluir que no existe, en lo que se refiere a los caracteres de la imaginación, una fenomenología de la pasividad (p. 14).

De Elías alcanza un estado de conciencia diferente a la conciencia cotidiana en la acción creadora, que crece conforme saca a la luz, desde lo más íntimo de sí, todos los aspectos que pueden ser motivo musical. En todos esos momentos especiales, De Elías comenta que tiene que replegarse en sí mismo, ensimismarse, abstraerse del Umwelt para poder encontrar dentro de sí, lo que está viviendo. De otra manera no lo puede observar. Pasa, como diría Bachelard (2000) respecto del fenómeno físico del rayo: *“No es en plena luz, sino en el borde de la sombra donde el rayo, al difractarse, nos confía sus secretos” (p. 283).* En esos momentos, De Elías vive una especie de penumbra, que él mismo nos explica, en la entrevista de marzo de 2017:

La penumbra, un poco en sentido figurado, es una idea de luz/no luz. Yo necesito cerrar los ojos, porque es parte del mecanismo que me favorece. Si veo la luz viva, no me permite llegar a la intimidad que yo requiero. Siento que la penumbra es aliada de la intimidad, en mi caso. Una vez que una idea se consolida, puede haber toda la luz exterior y entonces voy al papel pautado a escribir esa idea. Aparentemente es un mecanismo

habitual, pero siempre hay matices diferentes. No se da dos veces igual. Porque el estado anímico siempre es variable. El estado anímico determina perfiles muy finos pero que hacen la diferencia entre uno y otro momento para la composición. Lo que impera en mi caso es la abstracción. Con los ojos cerrados percibo la presencia de la luz del exterior, pero es una penumbra indispensable para encontrarme con el aquietamiento que necesito, y obviamente tiene su parte importantísima en este proceso, la soledad.

No se trata de una soledad necesariamente física. Más bien nace en el interior del compositor, no necesita un aislamiento sino una paz interior, que es una cualidad necesaria para la creación. De Elías encuentra en este estado, un mundo, más que una circunstancia. Le ayuda a abstraerse del espacio y del tiempo, aunque lo coloca en el ahora y aquí de su vida, que constantemente deviene creación que fluye. Esta soledad concuerda con lo que expresa Bachelard (2000): *“La ciencia del solitario es cualitativa”* (p. 285). En Unamuno (2007) encontramos también la intimidad de la que habla De Elías cuando está en la penumbra, en soledad, porque es ahí donde está consigo mismo: *“No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas”* (p. 780). En este estado surge la ensoñación y los sonidos amasando sueños se vuelven música. Para Bachelard (2011): *“...la ensoñación en su estado más simple, más puro, pertenece al alma”* (p. 38). Por su aspecto femenino, el alma tiene características de dulzura, lentitud y paz. Bachelard (2011) comenta que: *“Al alma pertenece la ensoñación que vive el presente de las imágenes felices. En las horas dichas los dones de esta gran despreocupación que es la esencia de lo femenino, se sostienen, se equilibran en la paz del alma”* (p. 103).

Podemos entender el encuentro de De Elías con el sonido primero, como resultado de la ensoñación, que bien podría ser una *‘visión interior superior’*, es decir, como la actividad de un músico que se abstrae del mundo cuando no está pensando en el mundo, y los sonidos brotan para él de un manantial de paz. Diría Bachelard (2011): *“Una buena conciencia, para mí, por insuficientes que sean las obras, es una conciencia ocupada –nunca vacía–, la conciencia de un hombre que trabaja hasta su último aliento”* (p. 87). Es el caso de De Elías que evoca los sonidos desde experiencias y mundos diversos hacia el trabajo, que no

termina nunca, de la composición. Al compositor sin posibilidad de escritura, le sucede el silencio. La nada. Y entonces tiene razón Bachelard (2014) cuando dice: *“El reposo del ser es ya la nada”* (p. 21).

CAPÍTULO III

Metodología de investigación.

La investigación se desarrolla desde un **enfoque cualitativo de corte fenomenológico** y cuyo método de verificación es **hermenéutico**, ya que pretende comprender aspectos de lo que acontece en un fenómeno particular: la composición musical en la vida de Manuel de Elías.

Sandoval (2002) nos presenta un panorama de los enfoques de orden cualitativo:

apuntan más a un esfuerzo por comprender la realidad social como fruto de un proceso histórico de construcción visto a partir de la lógica y el sentir de sus protagonistas, por ende, desde sus aspectos particulares y con una óptica interna (p. 11).

La perspectiva fenomenológica implica una investigación sistemática cuyo hilo conductor es el estudio de los contenidos de conciencia y donde los datos de experiencia tienen un papel primordial, porque aportan información sobre las significaciones propias del sujeto, desde su punto de vista.

Como explica Van Manen (2003): *“La fenomenología responde a la necesidad de la teoría de lo único” (p. 172)*. Se interesa por lo que es en esencia irremplazable: el espacio vivido, el cuerpo vivido, el tiempo en el que se vive y las relaciones humanas vividas. Estos aspectos deben ser concebidos como guías para la reflexión.

La fenomenología se enraíza en la descripción de los hechos, de manera fiel al relato brindado por los participantes, excluyendo posibles juicios y conjeturas. Logra así lo que Husserl (1994) denominó *epojé*, ‘llegar a despojarse de creencias y prejuicios construidas a priori’, porque puedan sesgar la recolección de los datos o el análisis posterior de los mismos e invalidar cualquier conclusión.

Esta investigación nace de una indagación a través de un relato de profunda naturaleza dialógica, recreado con el compositor. El contenido versa sobre sus concepciones y elaboraciones personales sobre el nacimiento, desarrollo y consolidación del fenómeno de la composición, y su percepción respecto de las orientaciones que particularmente en la actualidad tiene la actividad compositiva.

Lo anterior posibilita identificar las percepciones, significados e intencionalidades del sujeto en el proceso de composición, materializado en la vida. También reconoce lo construido en etapas posteriores, así como los pensamientos, sentimientos y decisiones presentes, con la intención de aproximarse a la comprensión de cómo nace, a partir de sí mismo. El impulso hacia la originalidad es un factor protagonista del proceso, por el enfrentamiento y la capacidad emprendedora que implica haber tomado una decisión, a partir de un juicio, con las consecuentes posibilidades de mantenerse fiel al deseo de componer en forma única, y saberlo.

Para abundar más sobre la metodología cualitativa se toma también como referencia a García Llamas (2003), quien sintetiza a su vez a otros autores en un esquema sencillo:

Una posible forma de identificación de los métodos cualitativos, sería que cumpliesen las siguientes condiciones básicas:

- *El objetivo de estudio se debe centrar en descifrar el significado de los fenómenos, más que en la descripción de los hechos.*
- *El lenguaje empleado debe contemplar el concepto y las metáforas, más que los números estadísticos.*
- *La forma de recoger la información debe ser flexible (observación, entrevista) y no estructurada.*
- *El procedimiento de trabajo debe ser de naturaleza inductiva (partir de los datos y no de las teorías).*
- *La finalidad consiste en captar el contenido de las experiencias particulares y no la generalización. (p. 49)*

Esto corresponde a un **paradigma interpretativo** (Consejo Universitario UCLA, 2011):

centra el conocimiento de la realidad humana y social en la descripción y comprensión de lo que es único y particular de cada sujeto privilegiando las circunstancias que lo rodean y el conjunto de sus realizaciones, todo

ello a través de un proceso de reflexión, sistemático y riguroso. De esta posición se desprenden una serie de consideraciones que orientan diseños de investigación de naturaleza inductiva para la construcción de nuevas explicaciones sobre lo sucedido, lo sentido o lo vivido por los actores sociales (p. 6).

El **paradigma interpretativo es hermenéutico**, y no incluye la formulación de hipótesis con lo cual la realidad no se ajusta a un nivel procedimental. En cambio, se basa, principalmente, en el valor de la comprensión entre el investigador y los participantes del estudio. Esto permite orientar las acciones de interpretación y de aplicación.

Cisterna Cabrera (2007) explica: *“La adjetivación de ‘hermenéutica’ expresa que es un proceso inspirado en una racionalidad interpretativa, donde es el investigador quién le otorga significado a la información recogida en el desarrollo del proceso investigativo” (p. 181).*

Esta información recogida conjuga fuentes orales con fuentes documentales personales. Echeverría (1993), explica que: *“la hermenéutica ‘como fenómeno de comunicación se constituye en la fusión de dos horizontes de sentido: aquel horizonte de entendimiento del intérprete y el horizonte del cual es portador el texto” (en Cisterna Cabrera, 2007, p. 182).*

El diseño de investigación principal es biográfico-narrativo. Pujadas (1992) explica que, entre los investigadores que utilizan el método biográfico, la meta más deseada y difícil de alcanzar es contar una buena historia de vida. Se requiere un informante que tenga una buena historia que contar y define lo que se debe entender por historia de vida:

Entendemos por historia de vida el relato autobiográfico, obtenido por el investigador mediante entrevistas sucesivas, en las que el objetivo es mostrar el testimonio subjetivo de una persona en la que se recojan tanto los acontecimientos como las valoraciones que dicha persona hace de su propia existencia. En la historia de vida, el investigador es solamente el inductor de la narración, su transcriptor y, también, el encargado de retocar el texto, tanto para ordenar la información del relato obtenido en las diferentes sesiones de entrevista, como el responsable de sugerir al informante la necesidad de cubrir los huecos informativos olvidados por el sujeto (pp. 47 y 48).

Por lo tanto, este estudio biográfico-narrativo estará **focalizado en una historia de vida**, a través de entrevistas y análisis documental.

Sanz (2005) explica que: *“La técnica de elaboración de relatos de vida y de historias de vida se inserta en una metodología más amplia denominada el método biográfico”* (p. 102).

Y más adelante añade que existe una diferencia entre ‘narración de vida’ e ‘historia de vida’:

Hay una distinción entre ‘life story’ que corresponde a la historia de una vida tal y como la persona que la ha vivido la cuenta, y la ‘life history’, vinculada al estudio de caso referido a una persona dada, comprendiendo no sólo sus relatos de vida sino cualquier otro tipo de información o documentación adicional que permita la reconstrucción de dicha biografía de la forma más exhaustiva y objetiva posible (p. 102).

Se plantea aquí un estudio de caso de corte biográfico de un compositor concreto y la propuesta de planificación metodológica para conocer su transferibilidad formativa para otros compositores, pero desde la autonomía y creatividad de quien lo aplique. Parece existir un problema con el enfoque educativo hacia la composición que coincide con procesos de creación sin contar la individualidad de la persona.

Cisterna Cabrera (2007) considera que:

Los estudios de casos, aunque connotan un concepto transversal a toda la investigación realizada bajo métodos cualitativos, también implican un tipo específico de investigación que se caracteriza por ser de tipo descriptivo, de carácter intensivo de una persona o fenómeno a través de un seguimiento y evaluación sistemática de los registros realizados (p. 115).

Se pretende contar una historia, pero también a la luz de la historia, pues estamos de acuerdo con Dilthey, quien ha afirmado, en el paradigma cualitativo en la investigación socio-educativa, que: *“...todo saber debe analizarse a la luz de la historia, pues sin esta perspectiva el conocimiento y el entendimiento sólo pueden ser parciales”* (en Guardián-Fernández, 2007, p. 25). La idea es llegar a un conocimiento válido y relevante.

Taylor (2005), afirma que en la metodología cualitativa:

el investigador ve al escenario y a las personas en una perspectiva holística; las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables, sino considerados como un todo. El investigador cualitativo estudia a las personas en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se hallan (p. 19).

Con el fin de obtener información sobre motivaciones más personales e internas, que nos permiten analizar los problemas con mayor profundidad y van más allá del nivel consciente y racional del objeto de estudio, las **técnicas de recogida de datos** serán: la entrevista; la consulta de documentos: partituras, cartas, discursos, textos, libros; registros sonoros, y fotografías. Concordamos así con Mejía (2004), quien señala que:

la investigación cualitativa es el procedimiento metodológico que utiliza palabras, textos, discursos, dibujos, gráficos e imágenes para comprender la vida social por medio de significados y desde una perspectiva holística, pues se trata de entender el conjunto de cualidades interrelacionadas que caracterizan a un determinado fenómeno (p. 278).

Bisquerra (2000) explica que la entrevista de investigación:

es una conversación entre dos personas iniciada por el entrevistador con el propósito específico de obtener información relevante para una investigación. El entrevistador enfoca sobre el contenido especificado en los objetivos de la investigación, ya sea descriptiva, predictiva o explicativa (p. 103).

Las entrevistas han sido de dos tipos: estructurado y semiestructurado y fueron validadas por tres expertos disciplinares. Las de tipo estructurado están caracterizadas por seleccionar los temas previamente, decidiendo el orden y la expresión de las preguntas. Esta fórmula es sistemática. Las de tipo semi-estructurado son más flexibles y las preguntas surgen a partir del contexto y el curso natural de la conversación.

Otra característica de este tipo de entrevista es que se han seleccionado previamente el tema de estudio, así como el protocolo de la entrevista. Algunas se modificaron en razón de la necesidad investigativa y en función de las respuestas del entrevistado.

Por estas razones, la **técnica empleada para la recogida de datos** se basa, en primer lugar, en:

1. La entrevista en profundidad al compositor, objeto de estudio, y a otros músicos del ámbito de la música de arte. Por lo tanto, en esta metodología cualitativa se concretaron 2 entrevistas semi-estructuradas vía telefónica; 27 entrevistas de tipo estructurado por correo electrónico; se realizó 1 entrevista semi-estructurada en forma presencial y en profundidad; y sólo 1 entrevista abierta. Hubo cinco tipos de informantes principales, pero cabe aclarar que un informante puede pertenecer a una o más disciplinas de la música que se enlistan a continuación:

- a) Compositores
- b) Directores de orquesta
- c) Intérpretes
- d) Investigadores
- e) Pedagogos o Formadores

Tabla no. 1

No.	Participante	Compositor	Director de orquesta	Intérprete	Investigador	Docente
1	Guzmán ^{*6}	x	x	x	x	x
2	Lanza ^{*7}	x		x	x	x
3	Rugeles ^{*8}	x	x	x	x	x
4	Vázquez ^{*9}	x			x	x
5	Aquino ^{*10}	x	x	x	x	x
6	Arismendi ^{*11}	x			x	x
7	Zubek ¹²					
8	Quintana ¹³			x	x	x
9	Contreras ¹⁴			x	x	x
10	López-Gavilán ^{*15}	x	x	x	x	x
11	Hernández ¹⁶	x			x	x
12	Trigos ¹⁷	x	x	x	x	x
13	Zacarías ¹⁸			x		
14	Dal Farra ^{*19}	x		x	x	x
15	Ponce Montero ²⁰			x	x	x
16	Lopezríos ²¹			x	x	x

**Con asterisco, los músicos pertenecientes al Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte.*

⁶ Ver anexo 5. Semblanzas de los participantes. Semblanza no. 1

⁷ Íbidem. Semblanza no. 2

⁸ Íbidem. Semblanza no. 3

⁹ Íbidem. Semblanza no. 4

¹⁰ Íbidem. Semblanza no. 5

¹¹ Íbidem. Semblanza no. 6

¹² Íbidem. Semblanza no. 7

¹³ Íbidem. Semblanza no. 8

¹⁴ Íbidem. Semblanza no. 9

¹⁵ Íbidem. Semblanza no. 10

¹⁶ Íbidem. Semblanza no. 11

¹⁷ Íbidem. Semblanza no. 12

¹⁸ Íbidem. Semblanza no. 13

¹⁹ Íbidem. Semblanza no. 14

²⁰ Íbidem. Semblanza no. 15

²¹ Íbidem. Semblanza no. 16

La solicitud de participar se hizo a la totalidad de los miembros del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, y a otros músicos fuera de este cuerpo colegiado. Cabe señalar que el grupo que 31 músicos aceptaron participar, pero verdaderamente lo hicieron sólo 20. De este grupo, 11 pertenecen al *Colegio*, y casi todos ellos mencionaron su falta de tiempo, pero confirmaron su colaboración mostrando un gran interés en este tema. Así lo reflejaron en el contenido de las entrevistas, que aportaron gran valor al análisis e interpretación de la realidad de la composición actual y lo que nuestro sujeto, objeto de estudio podría aportar para la formación de futuros compositores. Unos tardaron más que otros en responder. Debido a esto, se envió un correo electrónico recordatorio para confirmar participaciones, y dio buen resultado.

Este proceso inició en marzo de 2016 y concluyó en mayo de 2017.

El otro grupo seleccionado, los 9 músicos que no pertenecen al *Colegio*, respondieron en su totalidad en forma más inmediata.

Es fundamental analizar todas las respuestas de este tipo de profesionales y las del propio compositor, porque todos ellos responden a un perfil característico y representativo del universo socio-cultural que estamos estudiando; esto es, una persona integrada en su propio medio social: República Dominicana, Cuba, Venezuela, Argentina, Uruguay, Colombia, Puerto Rico y México. Todos son referentes muy importantes por la diversidad de perspectivas que tienen respecto del quehacer musical, y por la trayectoria tan importante y trascendente que han tenido a lo largo de su vida como músicos. Por ello su aportación es idónea para dar el punto de vista de la composición y del trabajo del compositor desde un enfoque externo.

La entrevista es asumida como un diálogo fundamentado en preguntas con un objetivo definido. Para esta investigación se diseñaron varios cuestionarios a fin de obtener datos en torno a los siguientes procesos:

- a) De creación.
- b) De dirección orquestal.
- c) Del estado de conciencia creador.
- d) Pedagógico o formativo.

Las 16 entrevistas estructuradas que se desarrollaron a través de correo electrónico, comenzaron con una presentación de la investigadora y la necesidad de la investigación. Se solicitó el apoyo y hasta contar con una respuesta afirmativa, se les envió un cuestionario estructurado a quienes respondieron afirmativamente. Para responder algunas preguntas se introdujo una breve explicación teórica y luego se planteó la pregunta. Al recibir los cuestionarios contestados, se les agradeció haciéndoles ver el valor de su colaboración. Para llevar a cabo las otras 4 entrevistas vía telefónica y personal, se concretaron citas en tiempo concretos y fueron todas en profundidad. Una vez recibidos los cuestionarios y transcritas las entrevistas vía telefónica y la realizada en forma personal, se estudiaron las respuestas y se descartaron dos entrevistas porque en las respuestas decían que no conocían la obra del compositor, objeto de estudio, y por tanto, su aportación se limitaba a un conocimiento de De Elías como ser humano. A quienes sí estaban más cercanos a la obra y a la trayectoria del compositor, se les pidió autorización para publicar sus respuestas, para cumplir la parte ética de información, pero sólo 16 firmaron la carta de consentimiento informado. A todos los participantes se les solicitó una breve semblanza de su trayectoria y una fotografía.

Las dos entrevistas semi-estructuradas vía telefónica, así como la entrevista semi-estructurada en forma presencial, y la entrevista abierta vía telefónica, tuvieron una duración que oscilaba entre una y dos horas.

La idea con los expertos participantes fue analizar aspectos externos del trabajo de composición, y aspectos internos de los motivos originarios de la composición, por una parte; por otra, verificar la transferibilidad formativa de la experiencia estética a compositores concretos.

Se elaboraron otras diez entrevistas al compositor objeto de estudio, que abarcaron los años 2013, 2015, 2016 y parte del 2017, en los tiempos y disposición con que se ha contado por parte del compositor. Se programaron cinco viajes, ya que el compositor, es director de orquesta, y se consideró fundamental el poder asistir a los ensayos de concierto en su contexto de trabajo en: Guanajuato, Culiacán, Oaxaca, Ciudad de México y Veracruz.

Esto implicó el seguimiento de una inicial pregunta -para comprender: ¿qué ocurre en el interior de un compositor antes de que los sonidos emerjan? El camino que se encontró para inducir una respuesta por la parte de la revisión exhaustiva del fenómeno y por la manera en que se integran los conceptos generales de filósofos a la investigación, fue a través de cinco actividades que consistieron en:

- Registro de la información de las entrevistas a través de una grabadora, tomando nota sobre la conducta observada en la expresión corporal, el énfasis de la voz, la mirada, las reflexiones, los silencios, que se consideraron importantes para la interpretación de lo narrado, tratando de darle el tiempo necesario para responder y a la vez, tratando de acotar el tema para mantenernos centrados.
- Una revisión acerca de la creación estética, los autores que se citan, y lo expresado en las obras que se enlistan en la bibliografía.
- La sistematización de la captura de las ideas, tal y como son manifestadas.
- La clasificación de esas ideas.
- La selección de las entrevistas y selección del contenido de algunas de ellas, realizada con un criterio consistente con los objetivos de este trabajo.

En la medida en que se fueron desarrollando las entrevistas, surgieron temas no advertidos de cuestiones que se analizaron con detalle por su relevancia. Y esto dio lugar, en algunos casos, a nuevas comunicaciones con algunos de los músicos. Por lo que respecta a las entrevistas realizadas al compositor, tratamos de generar un ambiente óptimo, abierto y sincero para desarrollar un amplio abanico de preguntas a medida que se avanzó en las entrevistas. Se llevaron a cabo siguiendo una estructura de preparación que fue de lo

general a lo particular, de lo impersonal a lo más personal, de lo anecdótico, a lo más relevante y significativo. Pero se dependió de la disponibilidad del compositor para efectuarlas en el tiempo de la investigación. Empezaron por teléfono, siguieron por correo electrónico y al final, todas fueron presenciales.

2. La consulta de documentos:

Cisterna Cabrera (2007) explica la relevancia que tiene en la investigación cualitativa el buscar información en fuentes documentales:

La revisión de documentos proporciona una importante fuente de información y resulta de gran ayuda cuando se investigan tópicos que por sus características dejan registros, ya sea en textos escritos, grabaciones, medios digitales u otros (p. 176).

- Partituras: Las partituras (textos) interpretadas por los mensajes que tienen. Se trata de conceder toda su preeminencia a la magnitud discursiva de la individualidad sonora, que, aunque no cuente una historia, sí tiene una historia.
- Cartas, discursos, textos y libros: Por tratarse de textos lingüísticos, nos orientamos por el análisis de contenido, considerándolo desde el punto de vista de su aportación al conocimiento del fenómeno estudiado, y analizando la denotación, pero también la connotación de los textos.
- Registros sonoros: En este caso nos referimos a los conciertos en vivo, grabaciones de video, emisiones por internet y discos compactos.
- Fotografías: testimonios visuales sobre la trayectoria del objeto de estudio.

Cisterna Cabrera (2007) aclara que en el análisis de contenido de textos escritos: *“significa que el investigador lo que pretende es deducir (inferir) información, sistematizarla, darle una organización, para luego proceder a su interpretación, de acuerdo con las finalidades de su investigación” (p. 123).*

Para lograr tal objetivo, las **técnicas de análisis de datos** fueron el análisis de contenido de las entrevistas, y de los documentos e interpretación hermenéutica para una aproximación al discurso musical.

El análisis de contenido es indispensable para la interpretación de las informaciones obtenidas.

De las entrevistas grabadas, se hicieron transcripciones en su totalidad. Una vez terminada la transcripción, se procedió al análisis de contenido.

En el caso del análisis musical, debido a que no se expresa lingüísticamente, nos valemos de otros aspectos, como la historia de la obra desde su concepción, el uso de los instrumentos y sus valores emotivos. También de las percepciones de los demás, diferenciando entre el experto y el mero aficionado.

En Steiner (2003) leemos:

La música ha tenido siempre su propia sintaxis, su propio vocabulario y sus propios medios simbólicos. Más aún: junto con las matemáticas es el principal lenguaje de la inteligencia en que la inteligencia está en condiciones de sentir no verbalmente. Pero incluso dentro de la música ha habido un movimiento perceptible para alejarse del dominio de la palabra (p. 40).

CAPÍTULO IV

Hermenéutica de la formación musical.

La experiencia de mundo de Manuel de Elías se entiende, en la perspectiva ontológica, como un haber nacido músico. Él mismo así lo dejó escrito al pie de una imagen suya, que formó parte de una exposición fotográfica de compositores de México en el año 2000, promovida por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).²²

El pie de foto dice: *Nací músico*. Con estas dos palabras, Manuel de Elías revela su razón de ser. Esta corta pero reveladora frase fue utilizada tiempo después en un festival de música en que participaban algunos amigos y colegas músicos, quienes consideraron la frase petulante y hasta irreal. Sin embargo, nada más cerca de la verdad.

Prácticamente desde que empezó a tener conciencia, no se hizo el planteamiento de la pregunta por el ser. Él lo sabía. Se preguntaba muchas otras cosas. Con el tiempo, convierte a su universo anímico en el objeto de la música. Música es igual a universo anímico; éste, a conciencia. La música no es el objeto primario de su conciencia, sino el contenido anímico en ella. De no ser así, le bastaría la academia para escribir música con propiedad, pero carecería del contenido de la creación artística.

El punto de partida para estudiar el fenómeno de la composición en De Elías, no es la música en su totalidad, ni tampoco la experiencia estética, sino que nos centramos en la experiencia originaria del universo anímico de De Elías. Sólo viendo la composición musical como experiencia particular y esencialmente individual se hace justicia al fenómeno. Por ello, hablaremos aquí de experiencias originarias en las que se resalte la experiencia de mundo relacionadas con la música, y recogidas de las múltiples entrevistas hechas al autor.

²² Ver anexo 1. Imagen no. 2

No se trata tanto de una fenomenología del sonido, sino de una fenomenología de la experiencia fundante de un mundo sonoro. Esta experiencia es particular y constituye una perspectiva del ser humano frente al mundo. En esta perspectiva la experiencia no es sólo la cotidianidad. Nos referimos a la experiencia de mundo en el mundo que De Elías vive, desde su mundo propio y lo que en él experimenta, lo que forma parte de él, hasta lo que comparte con los otros, pero no como objetos que están ahí, sino como seres que tienen una condición de vida concreta: ser padre, madre, hermano, alumno, maestro, científico, sacerdote, artista. ¿Y qué es lo que De Elías experimenta? El ser mismo como experiencia de mundo siendo ritmo, vibración y sonido.

El primer documento concreto que sirve de apoyo a una interpretación de dicha experiencia de mundo sonoro es una fotografía de la madre de De Elías, en la que aparece, embarazada del compositor, tocando el piano.²³

Manuel empezó a escuchar música desde el vientre materno, pues su madre, quien había sido discípula de su padre, tocaba el piano y estudiaba todos los días. El aprendizaje de la música para el compositor De Elías, tiene su origen en esta experiencia sonora de mundo.

Hurtado, Cuadrado y De la Herrán (2015), en su análisis sobre la pedagogía prenatal, evidencian la importancia que tiene en la vida de un ser humano, el periodo de gestación, comienza desde el seno materno a ser formado para la vida:

Cada vez más informes y conclusiones científicas evidencian que el periodo prenatal es crucial no sólo para la vida, sino para la educación del ser humano. En este lapso, la persona construye las bases de su salud, de su afectividad, de su equilibrio, de sus capacidades de relación, de su inteligencia, de su creatividad. Y lo hace por medio de los materiales físicos y psicológicos aportados por su madre o del entorno mediados por ella. Pero no sólo eso. La madre, con sus pensamientos, sus sentimientos, su forma de vivir, sus estados interiores, puede, intencionalmente, educar al niño antes de su nacimiento (p. 152).

²³ Ver anexo 1. Imagen no. 3

El padre, aunque no puede tener esta relación tan íntima como la madre, tiene sin embargo un papel importantísimo durante este periodo. Los genes que recibe el niño son determinantes. Si cada ser humano resume en sí el desarrollo total anteriormente adquirido por la marcha del progreso humano, esto incluye el gusto, la predisposición o inclinación a la música, que en De Elías tiene la esencia de su ser.

Ninguna persona puede existir sin llevar en sí misma la expresión del espíritu, de la vida y del ser de donde proviene, y esta observación es igualmente aplicable a todas las obras del hombre. Será por medio de las obras de don Alfonso, que su hijo Manuel encontrará el ámbito estético del desarrollo de su sensibilidad y sus cualidades lúdicas.

Lo que caracteriza a este ser antes de ver la luz por primera vez es un continuo y constante movimiento; una experiencia sensible de su entorno, en este caso, del líquido amniótico y lo que la madre haga, diga piense o sienta. Weizsacker escribió que: *“la experiencia sensible es un proceso vital, tanto como la procreación, la respiración o el crecimiento”* (en Merleau-Ponty, 1994, pp. 31 y 32). Esto va a determinar el comportamiento futuro del ser.

Es el movimiento lo que caracteriza los primeros instantes de la existencia del ser humano. Antes de empezar a hablar, a caminar, a distinguir objetos, el hombre se mueve, danza. Danza gracias a un ritmo interior que tiene que ver con las huellas del tiempo biológico en el que este ser humano se halla inmerso. Lifar (1968) parafraseando las palabras del evangelista San Juan, escribe: *“En el principio era la Danza, y la Danza era el Ritmo, y la Danza estaba en el Ritmo. En el principio era el Ritmo, todo ha sido hecho por él, y sin él nada ha sido hecho”* (p. 18).

Estamos frente al fenómeno de la vida. Una vida que se manifiesta en diversas formas, pero que se mueve. El movimiento, en cualquier manifestación que se le observe, será signo de vida: crecimiento, respiración, pulsación, etc. La naturaleza fundamental del universo es

movimiento. Encontramos en Lifar (1968), la pregunta y la respuesta sobre el origen del ritmo:

¿De dónde proviene el ritmo? El ritmo no es más que uno de los grandes fenómenos de la vida. Todo, en la naturaleza, sigue un ritmo perfecto. El día y la noche, las fases de la luna, las mareas, los latidos del corazón (pero sobre todo los latidos del corazón), todos estos fenómenos se producen siguiendo un ritmo propio para cada uno de ellos (p. 18).

El ser humano posee una noción del tiempo y del ritmo gracias a estos fenómenos que están presentes en todas sus acciones. El ritmo vital de la madre de Manuel de Elías es percibido por el propio movimiento de su cuerpo, y el ritmo de la música tocada al piano por el padre es percibido por las vibraciones a través del cuerpo de la madre. Merleau-Ponty (1994) afirma que: *“La atención a la vida es la consciencia que tomamos de unos «movimientos nacies» en nuestro cuerpo” (p. 97).* Pero Dorfles (1986) explica que, aunque la conciencia no registre las vibraciones, admite la existencia de un ritmo que incide con su duración al margen de nuestro conocimiento, y añade: *“...existe un ritmo mucho más amplio, más majestuoso del que somos conscientes, pero dentro del cual nos vemos constantemente proyectados, en el que nos movemos, respiramos, pensamos, y en el que artísticamente creemos” (p. 62).*

Cada persona tiene su propio ritmo. Este se extiende a todo el ser: el ritmo cardíaco, ritmo afectivo, emocional, intelectual. Para Dalcroze, estos aspectos del ritmo son tan importantes, que deben ser considerados por la pedagogía: *“La educación ha de ocuparse de los ritmos del ser humano, (...), para que el niño, y más adelante el individuo adulto, utilicen de modo armonioso todas sus funciones corporales y las del pensamiento” (en Wojnar, 1967, p. 112).*

Educar los ritmos del ser humano no significa ajustarlos en un corsé, no desde el punto de vista pedagógico de Dalcroze. Todo lo contrario, educarlos incluye la libre expresión del niño, pues es ésta el punto de partida de la educación musical. Para Dalcroze: *“solamente la*

música es capaz de crear los matices de orden emotivo que ennoblecen los movimientos corporales y hacen de ellos los traductores fieles de nuestros sentimientos” (en Wojnar, 1967, p. 113).

El ser humano, a través del movimiento, manifiesta sus estados de ánimo y tiene una capacidad natural para expresarse por medio de su propio cuerpo. Es normalmente en la familia, donde el hombre aprende los primeros ritmos. La familia es la portadora de las tradiciones, costumbres y hábitos, es la primera educadora. Sin embargo, toda la circunstancia que rodea a De Elías participa en forma definitiva en la creación de los ritmos de su vida. Paz (1972) escribe:

En el fondo de toda cultura se encuentra una actitud fundamental ante la vida que, antes de expresarse en creaciones religiosas, estéticas o filosóficas, se manifiesta como ritmo. (...). La constante presencia de formas rítmicas en todas las expresiones humanas no podía menos de provocar la tentación de edificar una filosofía fundada en el ritmo. (...). El ritmo (...) no está fuera de nosotros: es nosotros mismos, expresándonos. Es temporalidad concreta, vida humana irrepetible (p. 61).

Al nacer, Manuel ya lleva impregnado en su ser los sonidos, pero también el ritmo que los acompaña cuando aparecen a la percepción auditiva combinados en una armonía, en un tiempo y en un carácter. De ese ritmo y de todo el universo espiritual, afectivo, mental y volitivo de su madre, se desprenderá su movimiento corporal y anímico.

Aunque hay una intuición de esta realidad en muchas mujeres, hubo una época en nuestro país, en que no se hablaba de estos temas. El sexo era un tabú, el embarazo se ocultaba tanto como se podía, las mujeres se fajaban el vientre para que no se notara su crecimiento, y mucho menos había intención de educar a un ser humano que estaba en periodo de gestación. En algún momento, en todas las sociedades, existió esta limitación, así lo expresa Foucault (1987): *“Entonces la sexualidad es cuidadosamente encerrada. Se muda. La familia conyugal la confisca. Y la absorbe por entero en la seriedad de la función reproductora. En torno al sexo, silencio” (p. 9).*

Aunque Manuel de Elías pertenece a esa época en que la sexualidad y los partos eran un secreto, no escapó de la influencia de su madre y su entorno, como no lo hace ningún otro ser humano del planeta. Sólo que las madres de principios del siglo XX, en México, no tenían información acerca de esta posibilidad de educación. Esto sólo ha sido posible con la evolución de la humanidad. Paz (1972) expresó que: *“...cada sociedad posee un ritmo propio. (...) cada ritmo es una actitud, un sentido y una imagen del mundo, distinta y particular”* (p. 61). Por tanto, en cada sociedad, estos aspectos de la vida son tratados en tiempo y forma propios. No se puede esperar que el aspecto educativo prenatal constituya una parte de la formación intencional hasta que se alcance la madurez y se tenga toda la información.

En la actualidad, esta realidad ha cambiado y existen ya muchos estudios al respecto. Hurtado, Cuadrado y De la Herrán (2014) publicaron que existen investigaciones científicas que aportan una nueva visión de la vida intrauterina:

la del ser en el útero sensible, comunicativo, que da y recibe informaciones y sensaciones a través de sus sentidos, y que reacciona a ellas pudiendo memorizarlas. Dichas investigaciones nos permiten constatar que las vivencias emocionales de la madre se graban profundamente en él. El niño comparte las emociones de su madre y se comunica con ella desde las suyas (p. 155).

La comunicación parece ser un punto central en esta etapa de la vida. Por esta facultad comunicante, la madre es un posible contenido de conciencia para el bebé. Cada uno recibirá lo que la madre aporta, y lo hará de diferente manera, debido a su individualidad. Así como cada sociedad posee su propio ritmo, cada ser humano tiene el suyo también. No hay dos personas iguales. El bebé podrá tener todo lo que necesite para desarrollarse armoniosamente si la madre toma conciencia de la importancia de su comunicación con él. Al inicio es una comunicación intrauterina. En algún momento de su vida, ocurre la comunicación intrapersonal, interpersonal e intramundana. Podrá echar mano de la percepción primera a través de la experiencia, de la comunicación inmediata con lo que le rodea, consciente o inconsciente, con los recursos de los sentidos, por los cuales se relaciona lo externo con lo interno.

Los sentidos son la puerta de entrada al conocimiento, al descubrimiento de lo que lo rodea. Es importante saber cómo se utilizan en la vida cotidiana. Al tener este conocimiento, será más fácil desarrollarlos en una comunicación más profunda. Los sentidos pueden ser educados. Luego aparecerá la razón, una comunicación mediata del ser humano consigo mismo y con otros hombres. Esta comunicación dará lugar al nacimiento de los procesos mentales a través de los cuales el niño empieza a diferenciarse del resto de los animales, que proceden por instinto. Por la razón, destaca sobre los demás; por ella aparece como valioso en todas las actividades humanas: en lo que hace, en lo que piensa y en lo que siente.

Pero la relación del hombre consigo mismo y con lo que le rodea no es estática, sino dinámica, de tal modo, no puede hablarse de una persona que está pasiva en la vida estableciendo todas esas comunicaciones sin contar ella misma para nada. Fullat (1983) explica cómo el hombre acumula información en su cerebro, pero éste no siempre le da respuestas, necesita indagar la vida por sí mismo y quiere encontrar el sentido de las cosas para poder tomar decisiones y evolucionar en su vida, y gracias a eso, el hombre progresa: *“El hombre progresa porque es un inadaptado impenitente. Si un día llegara a adaptarse totalmente a lo que hay, se convertiría en una cosa más. Entonces dejaría de buscarle sentido a la existencia”* (p. 216).

El ser accede socialmente al mundo a través de la comunicación y tiene una relación directa con este mundo a través de los sentidos, pero como no es sólo corporeidad, sino que también tiene mente y espíritu, el contacto primero con el mundo ha de llevarlo a una profundización del mismo, a descubrir qué hay más allá de la materia.

El hecho de que doña Crescencia (1902-1988), la madre de Manuel, tocara el piano durante su embarazo, afectó positivamente a su hijo, cobijado por bellas sonoridades y la definitiva paz de su madre cuando estudiaba este instrumento. Sin saberlo, sensibilizó a su hijo hacia el ámbito de la estética, hacia el universo sonoro.

La experiencia de la interpretación musical conlleva una afectividad que seguramente también se transmite. Se integran belleza y afectividad, razonamiento y ensoñación de tal manera que se funden en el ser. La música que les gustaba a los padres de Manuel y que era de altos valores artísticos y de escucha cotidiana, determinó definitivamente el gusto por el mismo estilo de música en él.

El padre de Manuel, don Alfonso de Elías (1902-1984)²⁴, tal vez el último compositor de la tradición post-romántica mexicana, pianista y profesor del Conservatorio Nacional de Música y de la Escuela de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, tenía además en su propia casa una academia donde se dedicaba a la enseñanza de la música, gracias a lo cual, Manuel experimentaba en su cuerpo todos los sonidos circundantes.

Cuando abrió los ojos al mundo exterior, sus oídos ya estaban abiertos. En Manuel de Elías, el oído es su primera conexión con la existencia. Su música es la totalidad de su ser y del mundo. Su experiencia de mundo se produce paralelamente al lenguaje musical. Aprender a escribir música, a componer, es adquirir conocimiento del mundo. La música es una realidad que lo precede, y en la cual está desde siempre.

La infancia de Manuel de Elías está llena de observación, pero, sobre todo, de un naciente escuchar con asombro los sonidos que causaban nuevas impresiones, cada vez, en su oído interno. Esta forma de percepción llevó a Manolo, como con cariño lo llamaban en su casa, a buscar en su interior una combinación sonora que reflejara su propio ser.

Mientras adquiría el lenguaje materno, sentado junto al piano o debajo del escritorio de su padre, Manuel escuchaba no sólo los sonidos de la música, sino las lecciones que su padre daba en torno a ella: teoría musical, composición e interpretación. Un mundo percibido a través de la conciencia. Está en la condición de interrogar. La pregunta se despliega como un acto vivencial del ser. Manuel escucha sin prejuicios la voz de su padre y no piensa ni califica

²⁴ Ver anexo 1. Imagen no. 4

de bueno o malo, nada. Por tanto, sin saberlo, sin darse cuenta, su padre se ha convertido en su primer maestro y sin proponérselo ha logrado despertar el deseo por la verdadera investigación. El padre de Manuel, en un deseo sincero de proporcionar a su hijo las herramientas necesarias para la apreciación de la vida y la vocación hacia la música, le impuso, no en forma consciente, sino considerando que eso era lo que tenía que ser, un rígido esquema orientado hacia la composición musical. Esto no hace otra cosa que revelar a un ser intensamente conservador. Y la forma de respuesta de su hijo, no se da en contra de este movimiento, sino en la búsqueda de originalidad, término entendido hacia el propio origen, el sí mismo. La mente libre de todo sistema de un niño como Manuel, empieza a desarrollar la inteligencia más allá de conceptos y más allá de las teorías. Leemos en Husserl (2013) cuando escribe sobre las esencias y el conocimiento de esencias: *“El conocimiento natural empieza con la experiencia y permanece EN la experiencia. En la actitud teórica que llamamos ‘NATURAL’ queda, pues, designado el horizonte total de las investigaciones posibles con UNA SOLA palabra: es el MUNDO”* (p. 87).

Escuchar música ocupa casi la totalidad del tiempo de Manuel hasta que inicia, en el jardín de niños, el camino de la educación tradicional, pero lo recorre con una profunda imaginación que se va transformando en una mirada crítica y que genera y modela poco a poco al artista, al inventor, al creador. Heidegger (2012) manifiesta que: *“El Dasein puede descubrir la tradición, conservarla e investigarla explícitamente. El descubrimiento de la tradición y la averiguación de lo que ella ‘transmite’ y del modo como lo transmite, puede ser asumido como tarea autónoma”* (p. 31).

Seducido por el universo sonoro de su entorno familiar, se entregó al placer de la sucesión y asociación de los sonidos, inicio de la presencia de la música en su personal sensibilidad. Con mucha frecuencia, había conciertos de cámara, recitales de piano y de canto en su casa. La impresión emotiva de los procesos melódicos y armónicos, sus contrastes, sus impulsos y sus matices definieron sus preferencias estéticas. En sentido heideggeriano, De Elías, que apenas comienza a escuchar los sonidos musicales en su casa, espera a que la necesidad de

lo estético habite el *claro*, y se descubra a sí mismo como creador, sin que fuese necesario la presencia de un objeto externo como objeto de arte. La conciencia se está preparando para ser ella misma su propio objeto y percibir y sentir lo que el objeto le proporciona. El lenguaje musical dará sonoridad exterior a los sonidos que ya existen en su mundo interior.

Transita el mundo hacia el encuentro de los medios que le permiten expresarse y estructurarse estéticamente mediante un lenguaje que le pertenece íntegramente. Encuentro que se expresará después como la *fusión de horizontes* en la que funda una nueva realidad, la de un estado de conciencia creador. Lo expresó Derridá (1989), como la creación de un universo que se añade a otro universo, nacida de la nada: *“Sólo la ausencia pura -no la ausencia de esto o aquello, sino la ausencia de todo, en la que se anuncia toda presencia- puede inspirar, dicho de otra manera, trabajar, y después hacer trabajar”* (p.17).

Al referirnos a la infancia del compositor, no tenemos la intención de contar anécdotas, sino de interpretar experiencias de su encuentro con aquel mundo sonoro por él buscado. Al revivirlo, nos coloca de inmediato en un horizonte de relaciones, en primer lugar, con su padre don Alfonso, después con la naturaleza. De ésta, los animales ocupan un sitio importante.

Arendt (1996) explica cómo el niño que llega al mundo de los adultos, tiene una relación de reconocimiento ante lo desconocido:

El niño (...) es nuevo en un mundo que le es extraño y está en proceso de transformación, es un nuevo ser humano y se está convirtiendo en un ser humano. Este doble aspecto no es evidente por sí mismo (...); corresponde a una doble relación: por un lado, la relación con el mundo, por el otro, la relación con la vida. El niño comparte el estado de transformación con todas las cosas vivas (p. 197).

Manuel recuerda el canto de los pájaros como si fuesen conversaciones con seres que le hablaran de sí mismo, reflejándolo como en un espejo y cuya imagen Manuel recuerda a modo de una experiencia de comunicación, la cual imprime una enorme huella sobre su

conciencia y esto lo conduce hacia imaginarios de pajaritos. Su espíritu se muestra delicado, exquisito y pulcro en la captación de la riqueza recóndita de la vida. Los animales juegan un papel significativo en la vida de Manuel, en tanto que la relación personal es complicada y difícil para él. Comenzando con su madre, y luego con sus hermanos. La preferencia que don Alfonso tuvo por su hijo, dejó una especie de huella de celo en su propia madre, de tal manera que con frecuencia lo echaba fuera de las reuniones que tenía con sus otros seis hijos. Lo que sufrió Manuel, queda muy bien expresado en lo que Bettelheim (1994) describe como: *“las experiencias internas del niño pequeño que sufre la angustia de la rivalidad fraterna, cuando se siente desesperadamente excluido por sus hermanos y hermanas”* (p. 265). Esto provocó que Manuel se retrotrajera en sí mismo para meditar, para pensar, para observar la naturaleza, para conversar consigo mismo a través de las hormigas y las aves. Una relación que encierra una extraña comprensión en medio de una gran soledad. Manuel establece una comunicación con el reino animal más fácilmente que con sus hermanitos. Esto saca a la luz unas emociones para Manuel inexplicables y por tanto desconocidas para sí mismo. A este respecto, Scheler explica: *“El acto no es enteramente transparente, ni siquiera para su realizador”* (en Ferrer, 2002, p. 54).

Husserl (2013) inicia el análisis de la actitud natural, como la de De Elías, asumiendo que los hombres viven su cotidiana relación con el mundo en función de una posición espontánea frente a la realidad exterior, una disposición hacia las cosas en que ellas aparecen como estando natural:

Soy consciente de un mundo extendido sin fin en el espacio y que deviene y ha devenido sin fin en el tiempo. Soy consciente de él, quiere decir, ante todo: lo encuentro ante mí inmediata e intuitivamente, lo experimento. Mediante el ver, el tocar, el oír, etc., en los diversos modos de la percepción sensible están PARA MÍ SIMPLEMENTE AHÍ cosas corpóreas en una u otra distribución espacial, ‘AHÍ DELANTE’ en sentido literal o figurado, lo mismo si estoy particularmente atento a ellas, ocupado en considerarlas, pensarlas, sentirlas, quererlas, o no (p. 135).

En la entrevista con el compositor en enero de 2015, explica la extrañeza que experimentaba al pensar que podía comunicarse con los insectos, pero, primeramente, con las aves. Iniciaba él un silbido, imitando a los pájaros y éstos reaccionaban al estímulo humano. Así lo vivía Manuel y comenta, como experiencia constante, la construcción de un universo sonoro que, con el tiempo, le evocaría material para la composición de una obra musical.

En el año 2002 nacería, de una fusión de vivencias, una pieza llamada ‘Volátil’, para flauta piccolo sola, y que uno, al escucharla no puede menos que evocar el canto del pájaro. En ese año fue invitado para participar como compositor y director de orquesta al Festival Latinoamericano de Música en Caracas. En ese contexto hubo un recital al que acudió un flautista venezolano, Luis Julio Toro, quien tocando el piccolo, exhibió una técnica y una musicalidad poco comunes, dejando una impresión muy fuerte en De Elías. Horas después, escribió aquella pieza que dedicó al músico, relacionando los sonidos agudos del piccolo con el canto de las aves que escuchara en su niñez. De la naturaleza a la imaginación, Manuel vivía estas experiencias como la tranquilidad del ensueño.

En la ciudad de México, en su casa de la calle Violeta, había un jardín que era el espacio de su infancia, un lugar lleno de vida, con insectos, flores, amaneceres y anocheceres, donde Manolo vivía un ‘mundo de ensoñación’ con un sentimiento de conexión con todos los seres vivos. Semejante a lo que Bachelard (2003) describe en relación a Ruskin, un niño que goza de estar en un jardín y hacer hoyos en la tierra: *“Las inclinaciones del niño hacia la naturaleza son tan naturales que se necesita muy poco espacio, muy poca tierra para que eche raíces la imaginación”* (p. 59). A partir de esta cercanía con la naturaleza, Manuel va a quedar marcado como un ser cuyas fuerzas, imaginante y creadora, nacen en el seno de la ‘tierra’.

Don Alfonso, que era un hombre de gran intuición, pronto percibió en su hijo, un potencial de una enorme sensibilidad musical, y vivía atento a sus movimientos, por lo que se encargó de colocar piezas como de un rompecabezas, distribuidas a lo largo y ancho de su espacio

existencial, para que fuera su hijo quien desentrañara el misterio de la producción sonora. ¿De qué piezas de rompecabezas estamos hablando aquí? De ventanas que se abren a la percepción del mundo entorno, la puerta para la creación artística. Para Bachelard (2012):

La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. (...), el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes (p. 261).

Al parecer las puertas, en muchas ciudades y templos tienen una gran significación. No nos vamos a detener a considerar esta cuestión, sino a darle la relevancia que en el estudio de don Alfonso tenía la puerta: la entrada al conocimiento musical, al desarrollo de la sensibilidad, al espacio de la *φωνε μετα φαντασιας*.

Existe aún otro aspecto de la puerta en lo que se refiere a lo abierto y cerrado. Don Alfonso abre la puerta a su hijo, mientras que su madre, aun amándolo mucho, cierra en ocasiones la puerta a su hijo. Por hábito, Manolo aprende a abrirse y cerrarse al Umwelt y centrarse en sí mismo, capaz de darse lo que el exterior no le provee, sin embargo, el acceso a Manuel y a su universo anímico va a quedar más profundamente marcado por el amor de su padre que por las ausencias de su madre.

Los primeros viajes que hizo Manuel, por lo que escuchó de sus padres, fueron en tren. No cumplía un año cuando, el primer diciembre de su vida, viajaron al Puerto de Veracruz. Se acostumbró al sonido de las máquinas de vapor por sus continuos viajes durante muchos años en tren. Hubo momentos, durante los viajes, en que su padre y él se iban a la plataforma del carro observatorio y desde ahí, Manuel veía cómo pasaban los postes con los cables del telégrafo, todo ese vaivén del tren en marcha, el ritmo de los golpes de las ruedas en las uniones de los rieles, el humo y el vapor, todo causaba una emoción grata, con valores afectivos porque su padre le mostraba todo eso. Arendt (1996), nos hace ver como en esta etapa de la vida, los adultos asumen una responsabilidad con respecto al niño, la responsabilidad del libre desarrollo de cualidad y talentos específicos:

Desde un punto de vista general y esencial, en esto estriba el carácter de único que distingue a cada ser humano de todos los demás, la cualidad por la que no es un mero extraño en el mundo sino alguien que nunca antes estuvo en él. Como el niño no está familiarizado con el mundo, hay que introducirlo gradualmente en él; como es nuevo, hay que poner atención para que este ser nuevo llegue a fructificar en el mundo tal como el mundo es (pp. 200 y 201).

Don Alfonso detectó que Manuel disfrutaba mucho de la experiencia de viajar en tren por lo que decidió regalarle un trenecito eléctrico, que reproducía a escala el sonido de los trenes de verdad. Este trenecito ocupa preponderancia en la memoria emotiva de Manuel, constituye una parte muy importante de la emoción, la gratitud y la diversión de su infancia, pues su padre le construyó una muy grande vía que recorría todo el pasillo principal de la casa hasta salir al jardín y regresar a la puerta del estudio donde impartía clases de música. Pero no podía pasar de ahí. Ya el filósofo neoplatónico Porfirio (2008) lo había advertido: *“Un umbral es cosa sagrada”* (p. 262). La vía del tren se convirtió en un camino de formación: la salida y la llegada era el estudio de música donde se daban clases. De alguna manera este recorrido se convirtió en una iniciación pedagógica musical. Bettelheim (1994) habla sobre la importancia de darle sentido a la vida como una tarea de la educación:

Actualmente, como en otros tiempos, la tarea más importante y, al mismo tiempo, la más difícil en la educación de un niño es la de ayudarle a encontrar sentido en la vida. Se necesitan numerosas experiencias durante el crecimiento para alcanzar este sentido. El niño, mientras se desarrolla, debe aprender, paso a paso, a comprenderse mejor; así se hace más capaz de comprender a los otros y de relacionarse con ellos de un modo mutuamente satisfactorio y lleno de significado (p. 7).

El que la estación del tren estuviera con tanta frecuencia ahí, permitió a Manuel tener un contacto permanente con toda la vida musical del estudio de su padre, quien, a pesar de estar completamente inmerso en la enseñanza, estaba consciente de la cercanía de su hijo, que permanecía jugando cerca del estudio, pero primordialmente estaba escuchando.

Don Alfonso de Elías percibió el ser de su hijo y todo aquello de lo que se rodeaba él mismo. En ese espacio, su propia familia desaparece, desaparece el interés por ver televisión (que

no se usaba como en el tiempo presente), el interés por tener juguetes o incluso amigos. Y en ese ánimo, es donde don Alfonso elige a su hijo sin tener ninguna conciencia de ello.

La música le indujo ensoñaciones desde la niñez. Con mucha frecuencia se encontraba a solas consigo mismo y experimenta emociones inaccesibles al lenguaje hablado, pues aún rodeado de personas, en su casa, en la escuela, en la sociedad, Manuel vive en soledad. Y no es una tremenda soledad desesperada aislada angustiosa, sino una soledad gozosa. Pareciera un ser expuesto, abierto, no desollado vivo sino abierto resplandeciente. Y sin planearlo inicia un recorrido a sí mismo, porque ya tiene, como se dijo con anterioridad, una comprensión de su ser. Y por eso disfruta tanto de seguir el recorrido de su trenecito, porque pasa por la casa, pero sale al jardín donde habitan las hormigas, los gusanos y las aves, las mariposas, las flores y el pasto mismo con los que dialoga y contempla su naturaleza, no sólo con el corazón, sino con su capacidad de raciocinio.

En la entrevista de junio de 2013, De Elías expresó:

Arrodillado en el jardín, ‘conversaba’ con los insectos -terrestres y voladores- que allí hacían su vida; fuesen hormigas haciendo fila, con sus alimentos, o abejas en torno a las flores. Hablaba con las plantas y todo lo que me pareciera vivo y sensible. Abrazaba a los árboles y además de manifestarles mis pensamientos, hasta les improvisaba canciones.

No lo sabe de niño, pero Manuel se dedica a buscar el fundamento de los detalles que le aportan certezas. Bachelard (1991) tiene una imagen que coincide con lo recientemente explicado: *“Esa adhesión apasionada a las certidumbres de un objeto duro tal vez se sienta mejor cuando se ve a un soñador encontrar la solidez de su ser en la compañía del árbol inquebrantable”* (p. 81).

Todo esto se va a reflejar en su música en forma natural. Su música saca del ocultamiento todo aquello de lo que Manolo no puede hablar, no porque no quisiera hacerlo, sino porque no tenía palabras para expresar todo lo que vivía y que pasaba por su conciencia. En los

sonidos, descubre un filón vivo que le revela su ser y pronto siente la necesidad imperiosa de mostrarlo haciendo música, y con ello, el ser de Manuel se desvela en su forma más radical: el juego. Y es que el juego está presente desde la infancia del compositor y se prolonga hasta su vida adulta, por ello se auto nombra *homo ludens*. Encontramos una correspondencia con lo que Bachelard (2011) expresa sobre el carácter duradero de la infancia:

Por algunos de sus rasgos, la infancia dura toda la vida. (...). Es necesario vivir y a veces es bueno vivir con el niño que hemos sido. De él recibimos una conciencia de raíz. Todo el árbol del ser se reconforta con ello (p. 39).

Contaba apenas con seis años de edad cuando le comentó a su papá que ahora tenía un deseo de expresar lo que sentía y pensaba, pero en forma musical, y que quería empezar a componer música. Así que de la misma manera que ocurre antes de empezar a articular el lenguaje hablado y producir sus primeras palabras, De Elías empieza a ‘balbucear’ sus primeras piezas musicales. Ante esta petición para empezar a componer, el padre le contesta:

- *Si quieres aprender a componer, tienes que aprender a escribir.*

Le entregó un cuaderno de papel pautado y le dio ejemplos de símbolos musicales como: claves, notas, silencios, barras divisorias, alteraciones, compás y compás de espera, etc.

Manuel hizo lo que comúnmente llamamos ‘planas’, para aprender a dibujar. Una vez que logró hacerlo con claridad, su padre le puso enfrente el libro de los corales de Bach, y le dijo:

- *¡Cópialos!*

Pasado el tiempo, comenzó a escribir sus propios corales, que eran pequeñas piezas de gran sencillez y las hacía escuchar a los alumnos de su padre, con quienes tenía afinidad. Y comenzó también a escribir para piano.

Siendo su padre un hombre devoto, solía tocar el órgano del templo de San Francisco en el centro de la ciudad de México, en la primera misa de los domingos y llevaba consigo a su hijo a quien sentaba a su izquierda, en la banqueta del órgano. Desde ahí él escuchaba y observaba los teclados, el pedalero y los registros del instrumento. Atrás de sí, escuchaba los tubos vibrar.

Una mañana, su papá le preguntó:

- *¿Te gusta? Pon las manos aquí.*

Refiriéndose a un acorde sostenido con la mano izquierda. Entonces él retiró la suya, se movió a la derecha, y se alejó diciéndole:

- *¡Sigue tocando!*

La emoción que Manuel sintió al presionar las teclas y ver que su pequeña mano producía sonidos resultó inenarrable.

Otros domingos por la mañana don Alfonso llevaba a su hijo a visitar poblaciones cercanas a la Ciudad de México, en donde le mostraba templos y edificios del período colonial. Así, conmovido, conoció y escuchó órganos tubulares de los siglos XVI y XVII como el de la Parroquia de Tlaxcala, en donde años más tarde tocaría el órgano antiguo (una Pavana de William Byrd, compositor inglés del siglo XVI).

Todo enriquecía su existencia muchas veces encapsulada en una voluntaria soledad que exigía el silencio para la reflexión, el análisis, el disfrute y la comprensión del mundo que lo rodeaba. Y es que, como dice Bachelard (2011): *“...cuando el silencio trae la paz a un alma solitaria, sentimos que el silencio prepara la atmósfera para un alma tranquila”* (p. 72).

En su casa, siguió estudiando las materias teóricas musicales y el piano. Escuchaba la música de los grandes autores como Beethoven, Bach, Chopin, Schubert, Brahms, Mendelssohn, Schumann, Tchaikovsky, Stravinski, Debussy, Ravel, y a la vez, leía su música en las partituras que su padre le compartía. Muchas veces, sentado junto a él.

En la entrevista con el compositor, en marzo de 2017, De Elías recuerda que, desde pequeño, la música coral llamó particularmente su atención.

A muy temprana edad formó parte del Coro Bach, dirigido por doña Paula Bach Conrad, y en donde tuvo la oportunidad de conocer -cantando- una gran parte del repertorio coral con orquesta, como la Misa en si menor de Bach, la Segunda Sinfonía de Mahler, el Réquiem de Fauré; a la par de Brahms y Mozart.

La música coral estuvo siempre en su entorno sensible y material. Cabe mencionar que Manuel es el segundo de siete hermanos. Desde su nacimiento, todos estuvieron expuestos a la música y a todos les gustaba, así que en cuanto pudo, organizó con ellos un pequeño coro a tres voces. Según su tesitura, los colocaba en un escalón diferente de la escalera principal de la casa.²⁵

Y nos cuenta el compositor:

Me encantaba dirigir.²⁶ Así que lo tomaba muy en serio y era muy demandante con la afinación, los matices, el ritmo y las respiraciones, lo que con mucha frecuencia despertaba su incomodidad y sus quejas airadas con mi mamá, quien disolvía mis ensayos y se llevaba con ella a ‘mi coro’. Yo me quedaba solo, con mi sentir y mis pensamientos, a la mitad de mi ‘escalera de ensayos’... y todo, por regañón y exigente. Eventualmente, ese universo lo repensaba sobre el triciclo, dando vueltas por el corredor que rodeaba en parte el jardín de la casa.

En esa misma entrevista De Elías nos compartió este recuerdo:

²⁵ Ver anexo 1. Imagen no. 5

²⁶ Ver anexo 1. Imagen no. 6

Un día, reuní a mis hermanos para hacerles ensayar en coro, alguno de mis primeros intentos de composición que hice cuando tenía alrededor de siete años. Mis hermanitos se quejaron con mi mamá diciendo que yo les quería imponer esa música. Mi mamá les dijo:

- *Sí, ya los oí; Manolo no es un compositor, es un copiositor.*

Y todos rieron y se fueron a jugar. Recuerdo que eso me lastimó. Ciertamente a esa edad, lo que yo escribiera, fácilmente se parecería a la música de los compositores que yo escuchaba. Pero a partir de entonces, me propuse que mi música fuese eso, mi música. Que no se pareciera a nadie.

El apóstol Santiago, 3, 5-6, nos hace ver lo que ocurre cuando se recibe un juicio como ese:

Pues lo mismo pasa con la lengua: siendo un miembro pequeño, es capaz de grandes cosas. ¿No ves cómo un pequeño fuego hace arder un gran bosque? Pues también la lengua es fuego, es un mundo de maldad; se establece en medio de nuestros miembros, contamina todo el cuerpo y, atizada por los poderes del fuego eterno, hace arder el curso entero de la existencia (p. 1737).

Manuel elaboró en su interior un proyecto para alejar el dolor provocado por la madre que consistió en un mecanismo de defensa necesario: el aislamiento; y el encerramiento en la creatividad para experimentar la recompensa de su composición musical original y única; y sus juegos de palabras. Bettelheim (1994) explica la necesidad de desarrollar recursos internos ante circunstancias como esta:

Para alcanzar un sentido más profundo, hay que ser capaz de trascender los estrechos límites de la existencia centrada en uno mismo, y creer que uno puede hacer una importante contribución a la vida; si no ahora, en el futuro. Esta sensación es necesaria si una persona quiere estar satisfecha consigo misma y con lo que está haciendo. Para no estar a merced de los caprichos de la vida, uno debe desarrollar sus recursos internos, para que las propias emociones, la imaginación y el intelecto se apoyen y enriquezcan mutuamente unos a otros (p. 8).

Cyrułnik (2005) explica cómo el fenómeno de la resiliencia, que es resistencia al sufrimiento y la capacidad de tolerar los sacudimientos de la herida psicológica, genera un impulso de reparación psíquica que nace de esa resistencia:

cuando la conquista de la estabilidad interna les permite aprender a socializarse observando un comportamiento de ofrenda, cuando la naturaleza sensorial de la palabra de los adultos ha logrado que el niño preste atención a los demás, entonces se pone en marcha uno de los más valiosos factores de resiliencia: el humor (p. 97).

Decía Freud:

La esencia del humor reside en el hecho de que uno se ahorra los afectos a los que habría debido dar lugar una determinada situación, y en que uno se sitúa por encima de esas manifestaciones emocionales gracias a una broma (en Cyrulnik, 2005, p. 97).

Por algo, en teatro se dice que la comedia es drama exacerbado, tanto que resulta risible, gracioso.

Más adelante, afirma Cyrulnik (2005):

La resiliencia es un proceso, un devenir del niño que, a fuerza de actos y de palabras, inscribe su desarrollo en un medio y escribe su historia en una cultura. Por consiguiente, no es tanto el niño el que es resiliente como su evolución y su proceso de vertebración de la propia historia (p. 214).

Aquella sentencia de la madre, que dejó marcado a Manuel, tuvo dos derroteros: uno orientado a la disciplina exigente consigo mismo, así como el juego; otro, que le traería muchos problemas en sus relaciones personales, al circunscribir como bueno, bello y verdadero sólo lo que él consideraba como bueno, bello y verdadero. A partir de ese día, se dedicó a buscar su forma particular de expresión a través de la música. Y empezó así a experimentar con los sonidos, las combinaciones y los procesos que hicieran aparecer para él, lo que mejor reflejara su mundo interior. Esta experiencia la hizo con disciplina, con ahínco, con determinación. Nunca más abandonó este estilo de vida y constituyó lo que a la larga le daría fama de intolerante. Pero como afirmó Krishnamurti (1933): *“Es en la plena realización de un recto pensar que puede haber integridad” (p. 27).*

De Elías es intolerante, pero a todo aquello que, desde su particular punto de vista, está fuera de la armonía y se aproxima más al ruido.

Nos expresa el compositor en la entrevista de enero de 2013: *“Y ahora, hacia el final, en la soledad dolorosa de la antesala de la inevitable vejez, mi interior ha sido invadido por el desquiciante y a veces intolerante ruido de muy variada naturaleza”*.

De Elías ha sufrido emociones infecundas y desagradables, malos humores, prisas improductivas, irritabilidad, y los ha acompañado de juicios de desaprobación, principalmente a los errores de las personas al hablar o escribir, pero principalmente a componer mala música. Ha tenido que estar presente en discusiones que le han absorbido una enorme cantidad de energía, y ha padecido el gasto de la fuerza de atención prestada a los malos coros o pésimos solistas de las misas dominicales, adjudicándoles apodos como ‘el patotas’, al que no atina al pedalero del órgano; y a solicitar que en los templos se limitaran a tocar o cantar la misa propia de la liturgia, y no música popular mal acentuada o jazz.²⁷ Y abarca aún observaciones en el actuar de la gente en general, a la forma errática de las personas al conducir los vehículos, así como al descuido de la naturaleza. En ese sentido es intolerante. Esto forma parte del temperamento apasionado y de su calidad de hipersensible, por lo cual, Manuel vive todo con doble intensidad. Lo bueno es extraordinario y lo malo es abominable.

Sin embargo, también ha dedicado gran cantidad de tiempo a considerar cuidadosamente estas tendencias a través de la reflexión y el análisis, una especie de examen de conciencia. Al comenzar a luchar contra lo que lo desquicia, puede emprender nuevamente, no con facilidad, el trabajo del estudio y perfeccionamiento de sí mismo.

²⁷ Ver anexo 4. Noticia no. 2. El compositor declara en la prensa su punto de vista sobre el jazz en los templos, durante las misas.

Pero existe otro tipo de intolerancia en De Elías, que está relacionada con una fuerte convicción hacia los valores de la música. El pianista Edison Quintana nos habló de este aspecto, en la entrevista de mayo de 2016:

Otra de las facetas de Manuel, la no obligación. El saber retirarse cuando las cosas no funcionan como él quiere. Nunca cedió sus principios con los contratantes, ni con las escuelas o con las orquestas y en el momento en que las cosas no funcionaron, se fue. Eso lo hizo más de una vez, y eso a mí me provoca mucha admiración, y se lo he dicho siempre, porque no malogró su quehacer artístico. Nunca claudicó, ni consigo mismo ni con su propia dignidad.

Manuel se hizo a sí mismo, musicalmente, en similitud a la frase que expresó Ortega y Gasset, con un: “*fondo insobornable*” (en Ferrer, 2002, p. 56). Al ser este fondo lo que haría en Manuel un ser humano que no transige con sus valores, nos permite conocer la congruencia de su pensamiento, la coherencia entre el pensar, el hacer y el decir, que llevó hasta sus últimas consecuencias en las acciones relacionadas con la actividad musical.

En la medida en que De Elías se abisma en el mundo sonoro y se entrega a la ensoñación por él producida, podemos decir que es un mundo genuino, no es del azar, sino de la libre elección de Manuel y esa decisión es favorecida por la accesibilidad al descubrimiento de lo que podía percibir prácticamente con todo su ser, es decir, no sólo el oído sino también el tacto y la vista. Para él, el olfato y el gusto fueron secundarios.

Nos compartió Manuel en la entrevista de junio de 2015 que, en sus múltiples visitas al Puerto de Veracruz, le gustaba acostarse con la oreja pegada a la arena de la playa, para escuchar cómo reventaban las olas al contacto con la orilla. Esto nutrió su oído hacia el fenómeno del golpeteo, de la pulsación. Y agregó, más tarde que:

Tal vez tenía cerca de cinco años. Hubo en casa -en el salón de la academia de mi papá- un ensayo de orquesta, que debía continuar al día siguiente. Como yo no sabía ni podía vivir lejos de la música, estuve presente en el ensayo, sorprendido por la música misma; por los instrumentos y sus sonoridades. Cuando los músicos se fueron

-narra mi papá, y algo recuerdo de ello- me escurrió al estudio y parado de puntas, con la goma de un lápiz, golpeé la membrana de un timbal, para disfrutar de su sonido.

Muchas de sus obras son ricas en la inserción de instrumentos de percusión, cuyos pulsos son de una profusión rítmica, compleja y llena de vida.

En la misma entrevista, nos platicó el compositor que, en una ocasión, siendo muy pequeño, su padre lo llevó a escuchar un recital de piano del renombrado pianista ucraniano Alexander Brailowsky -quien tenía buena amistad con su padre- y ofrecía un programa de obras clásicas y románticas, todas, para Manuel, muy conocidas.

Nos contó que mientras escuchaba, observaba los movimientos de las manos del concertista sobre el teclado, en un momento en que le imprimía mucha intensidad y los sonidos eran altísimos, al final del concierto preguntó a su papá:

- *¿Por qué el señor estaba dando esos maltratazos al piano?*

Lo que provocó la mortificación de su padre y las carcajadas de los asistentes.

Don Alfonso aprovechó esta percepción de su hijo, para explicarle la progresión de intensidades en la ejecución musical, que van desde lo sutil, hasta lo de mayor fuerza sonora. Y conoció los términos *pianísimo* y su representación gráfica como la repetición de la letra 'p' tres veces: *ppp*; y *fortísimo*, con su respectiva escritura con la letra 'f' repetida también tres veces: *fff*, para, más adelante, comprender que se trataba de una gama de matices sonoros que marchan desde la delicadeza extrema, casi hasta la explosión, y que, por otra parte, tiene que ver con la interpretación del músico, que le imprime la huella de su pasión.

Y continúa el compositor: *Para entonces, yo ya estudiaba el piano, pues tiempo atrás mi padre me había puesto las manos sobre el teclado, y me gustaba practicar lo que había visto hacer al 'señor del piano'.*

Con mucha frecuencia acudió a conciertos y recitales al Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, casi siempre a la última fila del tercer piso del teatro, en donde se presentaban una interminable lista de los grandes artistas internacionales activos durante la postguerra, particularmente durante los años cincuenta; experiencia extraordinaria que estimuló mucho su desarrollo musical. Ellos eran sus modelos, sus ideales, por tanto, se planteó la meta de que debía alcanzar a entender, hacer y vivir la música como ellos.

Algo que lo nutrió mucho, fue que, cuando era muy pequeñito, de pantalón corto, como él explica, su padre lo llevaba a ver edificios históricos, templos, museos, regiones cercanas a la ciudad de México. Le mostraba libros con imágenes de los grandes pintores. Le hacía leer algunas poesías sencillas y le mostraba la manera de abordar actividades como la carpintería más sencilla y las instalaciones eléctricas. Le explicaba los fenómenos más comunes de la física elemental. Hicieron caminatas por el campo y Manuel aprendió a ver la luz y la temperatura de los colores, disfrutar con las puestas de sol, y gozar viendo la luna. En fin, era una fuente de riqueza, de información, de sensibilización de conciencia de su entorno. Ackerman (1992) manifiesta la importancia que la vista tiene cuando explica que:

Para nosotros el mundo alcanza su mayor densidad informativa, su mayor riqueza, cuando lo captamos por medio de los ojos. Es posible incluso que nuestro pensamiento abstracto haya evolucionado a partir del complejo esfuerzo de los ojos por dar sentido a lo que veían. El setenta por ciento de los receptores sensoriales del cuerpo convergen en los ojos, y es principalmente por la vista por donde apreciamos y comprendemos el mundo (p. 268).

Esta forma de ser testigo de la naturaleza y de que, a su vez, otros sean testigos de la misma, influye sobre la conciencia humana y el conocimiento. Para Fullat (1983): “Conocer será, ciertamente, comenzar con las experiencias sensoriales, pero a fin de acabar captando la «forma», es decir, la verdad” (p. 259).

¿Qué hace la diferencia entre un hombre que cuestiona lo que mira y se pregunta sobre lo que aparece frente a sus ojos, y uno que no se pregunta nada? Para Lao-Tse (2009), todos

los seres humanos viven rodeados de fenómenos, pero detrás de los fenómenos hay una realidad. Lo esencial queda siempre atrás, invisible. Y como el hombre vive mirando a la superficie, no sabe nada de lo esencial: *“Se le llama invisible porque mirándole no se le ve. (...) Sólo el hombre grande observa lo profundo y no lo superficial”*. (p. 26).

Manuel enriquece su propio espíritu, desde la percepción primera, a la mediatez de su reflexión, y en este sentido, les otorga sentido a los hechos comunes de lo cotidiano. Lo mismo hará con su música. Una profunda indagación y experimentación que dé un giro a lo conocido. Por ello, sus primeras composiciones transitan por caminos diversos a los que los estudiantes de música de su tiempo seguían. Tenía un ferviente deseo de ir más allá de las primeras impresiones auditivas, más allá de la apariencia, más allá de la superficie de las cosas. Kandinsky (1989) expresa que el artista es la mano que, al tocar un instrumento, hace vibrar el alma humana, pero para ello se requiere de un principio de armonía que tiene que ver con la necesidad interior, y dicha necesidad sólo es penetrable con los ojos del espíritu: *“el ser humano tiende en general a mantenerse en lo externo y no está fácilmente dispuesto a admitir la necesidad interior (¡especialmente hoy!)”* (p. 32).

Es esta necesidad la que impulsa a Manuel a buscar las relaciones de los sonidos producidos por los distintos instrumentos, pero también la tímbrica de cada uno. En sus más de 200 obras, aparecen, no a la vez, casi todos los instrumentos musicales conocidos en la actualidad. Esto significa que tuvo que estudiar varios de ellos, tocarlos, comprender sus posibilidades y componer desde el horizonte de significados que para él tenía cada uno.

La unidad de su música no puede ser aprehendida sino a través de la intimidad con la obra musical. Y ahí, en esa intimidad, nos encontramos con la creación poética.

En la entrevista con el compositor en marzo de 2017, explicó que una persona disciplinada puede aprender a dibujar a perfección logrando retratos casi fotográficos, copiando paisajes de una gran fidelidad, pero ello, no lo hace artista.

La música de Manuel no es sólo un estilo o una forma musical, sino un espacio de encuentro entre la poesía y el hombre.

CAPÍTULO V

Fenomenología de la composición musical

*“A componer no se enseña”*²⁸, expresó el compositor Manuel de Elías. Esta frase suscita de inmediato la pregunta, si no se enseña a componer ¿cómo se aprende? En todo caso, nos interesa investigar cómo aprendió De Elías la composición musical.

Afirmar que a componer no se enseña, puede ser la base generadora de un nuevo conocimiento, en tanto que el mismo enunciado sugiere que *‘hay algo que sí se enseña’*.

Trataremos de desvelar esto que sí se enseña teniendo como punto de partida el ejercicio de responder a los siguientes cuestionamientos: ¿Dónde radica el motivo originario de la composición? ¿Qué medios conceptuales y epistemológicos existen para llevar a cabo esta motivación? ¿Estos medios han nacido de los propios ideales de la composición o provienen de otros ámbitos existenciales?

Cuando antes nos planteamos estas preguntas ubicamos tres aspectos, para dar respuesta a cada una de ellas, que corresponden a tres fundamentos para aproximarnos a la realidad de la composición: El ser, la experiencia de mundo y el estado de conciencia creador. Estos tres fundamentos se vinculan entre sí en la voluntad.

Schopenhauer (1987) considera que la voluntad se objetiva en la música:

la música es una objetivación e imagen de la voluntad tan inmediata como lo es el mundo mismo e incluso como lo son las ideas, cuyo fenómeno multiplicado constituye el mundo de las cosas individuales. Así pues, la música (...) es (...) la copia de la voluntad misma cuya objetividad son también las ideas (p. 176).

²⁸ Entrevista con el compositor en junio de 2015.

Por la voluntad, el mundo se convierte en entes de creación, la experiencia de mundo tiene un devenir, se coloca la composición en este y De Elías se expresa ahí. Su forma de expresión inicia con la primera decisión de De Elías: ser sí mismo, no parecerse a nadie.

De uno de sus primeros intentos de composición, como él los llama, un 'Aleluya', escrito cuando tenía alrededor de siete años y que de alguna manera imitaba el *Aleluya* de *El Mesías* de *Haendel*, surge el señalamiento de su madre y el rechazo de sus hermanos. Por este motivo De Elías recorre un largo camino en la búsqueda de encontrar su propia forma de hablar musicalmente. En el camino de este desarrollo, cada composición logra una unidad en sí misma, su propia forma de ser escrita, y su propia historia, y son de una variedad temática como sonora. Sin tocarse tangencialmente, están unidas por algo que De Elías llama: *perfil del compositor*. Gadamer (2007) escribió:

Un artista logra crearse un estilo cuando deja de imitar amorosamente y se otorga a sí mismo con ello un lenguaje propio. Aunque se vincule a la manifestación que se le ofrece, ésta no es ya una atadura para él: logra pese a ella darse expresión a sí mismo (p. 312).

Armitage manifiesta que en la creación: "*Cada persona creadora lleva en sí misma su propio tema característico*" (en *Langer, 1967, p. 193*). En este perfil del compositor, De Elías deja ver la importancia que él mismo otorga a esta cualidad, pues una de sus preocupaciones principales sobre la composición nace de la discrepancia con el método compositivo de su padre y de todos los que existieron antes que él; luego, con los que compartieron su propio tiempo y espacio.

El tema es la originalidad, en el sentido ya aclarado antes, de ir al origen, por tanto, a la respuesta del ser, el ser-en-el-mundo, su experiencia de mundo y su estado de conciencia creador.

Con el fin de desarrollar la analítica del ser, accedemos a la fenomenología de Heidegger. Ésta supone ir a las cosas mismas, pero sobre todo supone descubrir el ser de los entes. Por

tanto, la fenomenología es el modo como se pone en marcha la ontología. La fenomenología supone una hermenéutica. La verdad fenomenológica equivale a la apertura del ser.

La pretensión de esta fenomenología es establecer un espacio estrictamente poético en términos de creación, es decir, ir desvelando cómo De Elías se abre al mundo y a los entes para decir y dejarse decir algo por ellos. Es necesario hacer dialogar a De Elías –como si fuera un texto que puede ser leído- con su obra, desde la perspectiva de la filosofía, en el sentido que deje mirar lo que puede denotar y connotar su creación.

La conciencia del Dasein arrojado al mundo, es conciencia de lenguaje de su mundo. El ser-ahí de De Elías se despliega en el mundo y en el tiempo a través de una conciencia sonora. No hay otra posibilidad óptica para él. Es un ser sonante. Es músico, o no *es*. No *sería* si no tuviera la música, si no estuviera en la música en la que son todas sus experiencias de mundo. La música llena todo. Su música es la totalidad de su ser y del mundo. Su experiencia de mundo se produce paralelamente al lenguaje musical. Aprender a escribir música, a componer, es adquirir conocimiento del mundo. La música es una realidad que lo precede, y en la cual está desde siempre.

Wittgenstein (1999) emplea la expresión ‘forma de vida’ para referirse al lenguaje:

«Imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida. (...) Hablar un lenguaje es participar en una forma de vida con un determinado modo de pensar y vivir. La ‘forma de vida’ como actitud fundamental de la persona que habla, está implicada en el uso del lenguaje» (pp. 13, 15 y 143).

De Elías vive la necesidad de ser contenido en algún lugar, y encuentra el lenguaje de la música que para él contiene el mundo. Como De Elías está en el mundo, la música será el ámbito que lo contenga a él. Así que, los medios conceptuales y epistemológicos que motivan originariamente la composición en De Elías, nacen tanto de los propios ideales de la composición, como de otros ámbitos existenciales. La música es su forma de vida.

Afirmamos que en De Elías, ser y músico son una sólo entidad. La esencia de su música consiste en abrirse al mundo y a los entes que aparecen para él a través del sonido que deviene lenguaje musical y será la casa de su ser.

Al decir sonido, nos referimos al origen de toda la expresividad posterior de De Elías. Más allá de ello, es un concepto fundante como sonoridad. En este sentido, toda idea musical tiene un origen en un sonido fundante, pero aparece como una sombra, como una insinuación que viene de los entes a la mano.

Lo peculiar de esta sombra de los entes que aparecen para él, es que sugiere la obra musical y el compositor mira el reflejo de su ser en esta sombra.

La música se le ha dado como presencia. Depende de él, de su actitud interior, mantener esta presencia. La música no está solamente ante él, está también en él. Entre él y la música existe una relación óptica. De Elías, como ser-en-el-mundo, logra el trabajo de componer música por su voluntad. Accede al fenómeno de la composición por su contacto vital con la realidad, con la naturaleza, el otro, Dios. Por ese contacto transforma su ser-en-el-mundo en sonido; por su espíritu puede llegar a ver en todo el mundo material una sombra del mundo espiritual, una insinuación a componer.

Para comprender esta insinuación como la posibilidad de producir música, tomamos como ejemplo la alegoría de la caverna de Platón (1988):

Imagina unos hombres en una habitación subterránea en forma de caverna con una gran abertura del lado de la luz. Se encuentran en ella desde su niñez, sujetos por cadenas que les inmovilizan las piernas y el cuello, de tal manera que no pueden ni cambiar de sitio ni volver la cabeza, y no ven más que lo que está delante de ellos. La luz les viene de un fuego encendido a una cierta distancia detrás de ellos sobre una eminencia del terreno. (...). ¿Crees que en esta situación verán otra cosa de sí mismos y de los que están a su lado que unas sombras proyectadas por la luz del fuego sobre el fondo de la caverna que está frente a ellos? (p. 338).

Si en Platón, en la alegoría de la caverna, las sombras son sólo apariencias de las cosas, podemos decir que las sombras, relacionadas con la música, son sólo imágenes sonoras, precisamente porque son sólo sombras. Pero las sombras son una sospecha de que algo existe, de que algo está ahí, de que algo aparece tanto que hasta proyecta una sombra. Y la sombra tiene todo el poder de existencia como la misma obra musical. Luego, hay una idea perfecta de sombra. Sombra que está como referencia existencial del propio logos, de la propia música. Pues el logos, como la música, tiene su sombra en su intención de ser o en su legitimidad de descansar como silencio. Así, el sonido como insinuación siendo un estado de aparición ante-sentido, pero está cierto de esta aparición, está cierto de que es un ahí y es ahí, de que la sombra, el logos, el sonido, tienen su propia posibilidad de ser sonado, escrito, de que el Dasein es Dasein en la medida que es pura y real sonoridad, es un estado de absoluta posibilidad de presencia. La sonoridad contiene todas las posibilidades de ser música, patentando el encuentro de la precomprensión, y también, la posibilidad de hacer que haya una experiencia de mundo.

De Elías tiene que convertirse en poderoso escucha de lo aparecido ante él. Esto significa que él no es el generador de lo sonado. De Elías está conmovido por lo que percibe y en ese sentido, desaparece. Vattimo (1993) escribió:

el ser se da y se oculta al mismo tiempo en el aparecer de los entes (es decir, de las cosas y de las personas que pueblan el mundo). El ser, en efecto, se da en cuanto que es la luz dentro de la cual los entes aparecen; y por otra parte, precisamente para que los entes puedan aparecer, subsistir de algún modo en el horizonte que él instituye, el ser mismo como tal se sustrae. Hace aparecer los entes y los deja aparecer: les hace sitio, (...). El ser hace sitio a los entes porque abre el horizonte en el cual llegan al ser, es decir, son; y les hace sitio en el sentido de que los deja libres, se retrae, no llamando la atención sobre sí (pp. 26 y 27).

Lo que aparece ante él se manifiesta por la luz de su propio ser. De Elías ilumina la realidad, hace un alto entre lo que se hacía y lo que se hará musicalmente, en un detenerse ante algo para ir con otra actitud a ese algo. El compositor tiene frente a sí el ente (un mar, un polvo, una galaxia, una tristeza, un placer, una obra de arte, un hecho, un texto), que ha de llevar

por el camino de la creación a una obra terminada. De Elías deja que la realidad se exprese, pero cuando está él en esa realidad, establece una nueva relación con esa misma realidad que ya es otra por estar él en ella. De Elías deviene mundo.

La fenomenología de la composición, inserta la realidad de la música en el orden del mundo. A partir de una epistemología y una comprensión de esta inserción de la música en el orden del mundo, surge una toma de conciencia de este hecho, que podría conducir a una profundización más radical de esta realidad en que la atención queda arrobada y el ser es conducido naturalmente a un estado de conciencia creador. Ahí se da esa fusión que define el perfil propio, auténtico del compositor. Porque está esa vivencia que nadie va a percibir como el compositor la percibe, según lo que él es, según sus características sensibles, intelectuales, emotivas. Eso que él recibe, nadie lo puede duplicar porque nadie lo duplica, es su forma de vivirlo, de procesarlo, de asimilarlo y de devolverlo, de comunicarlo. Esto implica en el compositor un grado elevado de sensibilidad a los fenómenos del mundo. En este momento extático, el creador está en posibilidad de concebir nuevas ideas, y necesariamente se aparta de la realidad para dejar aparecer todos los sonidos en su conciencia.

La actitud de componer es enteramente de aislamiento. La obra emerge desde su aislamiento hacia el mundo. La relación compositor/intérprete se da como una co-comprensión que lleva a una experiencia de mundo y ésta a una forma de ser y a una forma de vivir.

Siendo el mundo su ámbito de experiencia, lo que el mundo contiene invade todas las esferas de su existencia. La comprensión del fenómeno de la composición incluye el modo de ser de la existencia misma como tal. Lo que en el mundo encuentra se transforma en entes a la mano como argumento para producir imágenes sonoras que podrían evocar en conjunto: la aventura, el humor, el juego, el drama, el amor, el viaje, la muerte, no como temas a producir, sino como posibilidades de dónde partir. Estas posibilidades no son

infinitas, sino que están determinadas. En primer lugar, hay posibilidades que no ha escogido, pero con las que se encuentra y lo condicionan: el haber nacido en tal lugar, con tal sexo, bajo tales condiciones sociales, en tal época, etc. Se encuentra fácticamente arrojado en el mundo de tal o cual modo que no depende de él, lo cual determina su disposición de ánimo o modo de encontrarse con los entes. Otras posibilidades sí pueden ser escogidas libremente, pues están disponibles o abiertas para el Dasein. Estas últimas son las que definen la comprensión como modo de ser del Dasein desde el cual las cosas adquieren significado para él. En el mundo entorno, cotidiano, los entes a la mano, todas las cosas están relacionadas entre sí y tienen una función y un significado comprensible, que depende del modo como De Elías proyecta su existencia. Las cosas no tienen un significado en sí mismas, pues significan algo distinto para alguien que se proyecta como artista, como deportista, como científico, como profesor. Cada una de estas proyecciones determina la voluntad del ser y la forma de orientarse sobre qué hacer con lo que encuentra en el mundo. Para De Elías, todo adquiere su significado en el discurso musical, en él se funde el ser y por ello en el discurso encontramos al creador.

Schopenhauer lo explica de la siguiente manera: *“en la música (...) hemos reconocido la historia íntima de la voluntad consciente de sí misma expresada de forma universal, la vida más secreta, los anhelos, sufrimientos y alegrías, el flujo y reflujo del corazón humano”* (p. 212). Esto es, el universo emocional, sensible, afectivo de De Elías.

Para Schopenhauer (1987):

la música no expresa ya una idea sino que representa la vida, la voluntad misma en sus distintos grados de objetivación, la ‘sinfonía de la naturaleza’ que aúna perfectamente todos sus elementos, desde el bajo fundamental -las fuerzas inferiores de la naturaleza- hasta la melodía -el hombre-, erigiéndose así en un mundo paralelo al de los fenómenos (p. 9).

En la naturaleza, De Elías puede escuchar la repercusión de una orquesta sinfónica completa. «En el viento encuentra los instrumentos de aliento; en el movimiento natural del mar

azotando contra la arena de la playa descubre la percusión; el suelo que pisa es un yacimiento de bajo continuo; la lluvia, un estímulo vital para el arpa; los árboles, un banco de emociones que alcanzan alturas sonoras expresadas en tonos agudos».²⁹ La música expresa el interior de este fenómeno. Es la reproducción de la voluntad de crear. Hay una relación entre la música y el ser de las cosas. En Bachelard (1991) encontramos una explicación del encuentro con la materia de la naturaleza, muchas veces en forma compacta, dura, como la playa, como los árboles, como el suelo mismo, que nos confirma el origen de la ensoñación de Manuel en la tierra:

La comprensión material, la comprensión absoluta de la imagen de la dureza sostiene esa loca extensión que ningún lógico podría legitimar. Sin duda es marca de las imágenes materiales primeras —la dureza es una de ellas— que reciben sin dificultad las formas más diversas. La materia es un centro de sueños (p. 82).

Toda esta evocación, transformada en una composición de De Elías, es evidentemente mucho más compleja y capaz de provocar todo tipo de pensamientos y emociones en la percepción de un oyente. Esto es innegable. Lo hemos podido vivir al estar presentes en los conciertos del compositor y constatar el impacto de la obra de De Elías en el otro, cuando se pone de pie y aplaude. Se trata de un espectador con una capacidad de escuchar abierta.

Su generosidad hermenéutica resulta de la capacidad de afectar y tocar lo profundo del otro. El discurso musical mueve el ánimo del espectador sin que este tenga necesidad de reconocer la génesis formativa de cualquiera de sus creaciones. Armitage expresa que: *“La forma de la experiencia interior individual...tendrá también el poder único y magnético de transmisión que hace posible atraer a otras personas, los espectadores participantes, dentro del círculo mágico de la creación”* (en Langer, 1967, p. 192).

²⁹ Interpretación del investigador a la respuesta del compositor sobre la manera en que la naturaleza le sugiere sonidos, de la entrevista de marzo de 2017.

El espectador es quien cumple el sentido de ser de la obra creada. Sin él, sin su participación, no hay obra. Si esta no se hace escuchar, no deviene obra, sólo pensamiento musical en un papel.

Armitage explica que el artista crea la imagen de su vida y la creación surge de la experiencia de la propia creación que el intérprete está destinado a encarnar y que da a su creación su sello verdadero:

La imagen que ha tomado forma da testimonio de la visión primaria concebida por medio de la experiencia interior. Esa creación siempre será la más pura y poderosa en su efecto, en el cual el más mínimo detalle habla de la unidad vibrante y animada que originó la idea (en Langer, 1967, p. 192).

De Elías encuentra en todo ente, un motivo a ser evocado por la conciencia auditiva. Si antes, para dejarles espacio y escucharlos, De Elías desaparecía, existe también lo contrario, una vez que los ha escuchado, el ser de las cosas, como tal, se diluye. Dejan de ser árbol, agua, ave, viento. Estos entes están siempre desocultados para la conciencia del compositor, porque para él, no dejan de mostrar su propia esencia. Lo que se oculta es el modo de ser oídos por la conciencia para los fines que De Elías persigue. Y lo que persigue es completamente diferente de los entes que lo evocaron. No está buscando nada. Diría Zambrano (1986): “Mas si nada se busca, la ofrenda será imprevisible, ilimitada” (p. 3).

De Mello (1982) nos presenta esta ofrenda a través de la leyenda de la isla que se hundió con su templo y este con sus campanas. Cuando no se opone resistencia forzándose a oírlas, entonces suenan porque ya no se está buscando nada:

Era su último día en el lugar y decidió acudir una última vez a su observatorio, para decir adiós al mar, al cielo, al viento y a los cocoteros. Se tendió en la arena, contemplando el cielo y escuchando el sonido del mar. Aquel día no opuso resistencia a dicho sonido, sino que, por el contrario, se entregó a él y descubrió que el bramido de las olas era un sonido realmente dulce y agradable. Pronto quedó tan absorto en aquel sonido que apenas era consciente de sí mismo. Tan profundo era el silencio que producía en su corazón... ¡Y en medio de aquel silencio lo oyó! El tañido de una campanilla, seguido por el de otra, y otra, y otra... Y en seguida todas y cada una de las

mil campanas del templo repicaban en una gloriosa armonía, y su corazón se vio transportado de asombro y de alegría (p. 7).

Cuando el compositor está abstraído en la realidad, en el mundo, él no se está violentando para oír la repercusión del mundo. Se entrega en silencio a la contemplación. Escucha. Su entorno y su interior lo apelan infinitamente.

Leclercq (1965) escribió:

No; no es corriendo, no es en el tumulto de las gentes y en el apresuramiento de cien cosas atropelladas como se reconoce la belleza y como florece ésta. La soledad, el silencio, el reposo, son necesarios para todo nacimiento, y si alguna vez un pensamiento o una obra de arte surgen como un relámpago, es que ha habido antes una larga incubación de morosidad. [...]. ¿Cómo queréis (...) que se oiga cantar la canción interior, esa canción que empieza por la vibración de una gota de rocío sobre el tallo que se inclina, por el canto del pájaro y el capullo que se abre, y que, dilatándose y profundizando lentamente, termina por convertirse en nosotros en la voz de lo inefable? (pp. 29 y 34).

Dice De Elías: *frente a estas experiencias 'se me pone la carne de gallina'*.³⁰

En cuanto que desocultados, los entes están ahí, en el espacio, sólo como algo a la espera de ser invocados por el creador, pero no todo lo que escucha inicia siempre un discurso musical. Tiene De Elías una exigencia, un rigor. Trata de encontrar entre lo bueno, lo mejor, no se permite usar cualquier hallazgo o cualquier encuentro.

La creación estética nos presenta algo más allá de los entes. Estos entes están en la conciencia del creador como extensiones de su pensamiento. En este sentido, De Elías no está separado del mundo entorno. Más bien este parece ser la prolongación de su conciencia auditiva.

Los entes son asequibles a la percepción y a los sentidos. Para acceder a ellos De Elías está conciente del espacio y del tiempo en que los entes están-ahí, cada vez. Decimos cada vez,

³⁰ Entrevista de junio de 2015.

porque tanto De Elías como los entes están circunscritos en una realidad cambiante. Esta realidad que los circunscribe en su ahora, es la huella de su origen, de su devenir y de su presencia. Que el ente pueda ser conocido depende de la afección que tenga sobre el creador. Pero éste tiene que ponerse en un estado de atención para dejarse afectar cada vez. De Elías expresó:

Creo que la forma de mirar el mundo exterior, desde el interior de mi ser, cada vez es inevitablemente diferente. Ese universo exterior me parece sólo un pretexto, un estímulo sobre lo que en realidad se está moviendo en mi interior siempre indescriptible: ese cosmos inmenso, desconocido, indefinible, siempre sorprendente; no puede sino arrojar emociones también irrepetibles.

Todo cambia, todo se transforma: la luz, los colores, los sonidos, los rostros, las miradas, el ritmo de los acontecimientos naturales o no. ¡Fascinante!... Creo que las posibilidades de la belleza se expanden permanentemente como el universo mismo.

Siento que nada puede permanecer igual, estático, con las mismas características; y claro, nada de lo que percibo puede volver a generar las mismas impresiones, ni las mismas reacciones; finalmente, ni la misma música. Así sean imágenes grabadas, esculturas, edificios o música grabada, porque cada momento que esté expuesto a lo mismo, me brinda un estado de ánimo, una sensibilidad, una experiencia diferentes.³¹

En este estado, el compositor es interpelado por el mundo entorno que se encuentra unido a los entes. Por este vínculo se abre a la experiencia de la pertenencia. Esta pertenencia con lo que le rodea está relacionada con lo a la mano. Pero hay otra pertenencia que tiene que ver con los entes de otros seres que están también ahí, sólo que no se definen por estar a la mano, sino por la confianza. Esta la otorga De Elías a la presencia humana.

Uno de los estímulos mayores es el valor de los seres humanos, la proximidad, la sensibilidad del otro, el encuentro, y todo lo que de este estímulo esté en una abstracción que recoge y descifra. De Elías se ocupa de ello. Lo piensa. Silencia su mente para poder escuchar.

³¹ Entrevista con el compositor, en junio de 2015.

Entonces reconoce que hay algo que lo interroga y lo convoca, y De Elías, en una confianza total, responde. Esto ocurre en lo recóndito de su ser, cuando está abstraído. En un ámbito que él llama, *lo secreto*.

Para mí es muy importante lo secreto. Desde que yo recuerdo, por temporadas, alternando con mi espíritu lúdico, he sido visto por no pocos familiares y amigos como una persona huraña, retraída y de no muchas palabras. Y sí. Esa dualidad alternante ha sido una constante a lo largo de mi existencia y está íntimamente relacionada con mi desempeño como músico dedicado a la composición. He propiciado la serenidad para habitar mi yo interno.

En una ocasión, durante una caminata, un colega, al encontrarme taciturno y poco comunicativo, me preguntó ¿qué secreto guardas? Sólo reaccioné con un movimiento de cabeza, de negación.

Me limité a pensar ¿secreto? sí, pero según su sentido de origen latino ‘secretum’, que quiere decir intimidad, y yo lo relaciono con el retiro, lo apartado, la soledad, la profundidad. La labor del compositor goza de la soledad. Una soledad elegida gracias a la que se da esta relación de intimidad, el encuentro entre el exterior y mi yo interno, y donde ocurre el proceso de transformación de ese encuentro en sonido.³²

Hay una experiencia de mundo de la que De Elías se ocupa en esa intimidad, y es el momento en que, desligado del ser y de los entes presentes ante sí, descubre lo que lo afecta y le concierne. Así escribe su música, desde su intimidad para la intimidad del otro.

Schopenhauer (1987) explica:

La inexpresable intimidad de toda música, que la hace pasar ante nosotros como un paraíso familiar pero eternamente lejano y le da un carácter tan comprensible pero tan inexplicable, se debe a que reproduce todos los impulsos de nuestro ser más íntimo (p. 180).

De Elías acomoda en su interior, desde su libre elección, lo que sirve para su espíritu y no guarda lo que carece de sentido para él. Se construye en su abrirse y cerrarse al mundo en amplio sentido, pero con una tendencia poderosa de selectividad.

³² Entrevista con el compositor, el 20 de abril de 2017.

Toma conciencia de una realidad y del devenir de esa realidad, a partir de una acción que como compositor necesita efectuar para que sus ideas musicales no sean subordinadas a intereses que le son ajenos, esto es el escuchar radical. De Elías está inmerso en un mundo sonoro, al ser sonoro es un mundo accesible en tanto que el oído capta vibraciones.

La experiencia de De Elías de escuchar comenzó con la educación de su oído interno. Desde que era niño, su padre se dedicó a educar su oído interno, condición sin la cual, no podría formarse como músico integral. Y quien no es músico integral, no puede aspirar a ser compositor.

Ser un músico integral significa formarse como músico desde los cimientos con la historia, la praxis por medio de la interpretación musical, la formación teórica que va desde la ejecución de un instrumento o de la voz, la lectura de los sonidos, la teoría general, el análisis formal, armónico, contrapuntístico, estilístico, etcétera; y después trabajar en el encuentro de lo que cada quien tiene que decir, con el lenguaje musical que, por la experiencia vital, se haya generado.

Afortunadamente mi padre me enseñó a desarrollar la sensibilidad que permite la generación del discurso creador, apoyado en la expresión del propio universo interior. Desde niño me indujo hacia la contemplación, hacia la reflexión del yo interno, hacia la percepción del universo infinito que nos rodea; la belleza de la luz, de la temperatura que nos envuelve, los paisajes, el amor de la maravillosa vida animal que nos rodea, la belleza del prodigioso mundo vegetal; y más allá, la hermosura del ser humano, del contenido y la expresión de los ojos que nos miran, el gesto de nuestros semejantes, aún nuestra imagen en el espejo. Gracias a mi padre pude abrirme a la lectura de obras maestras, a la contemplación de las artes plásticas, el teatro, el buen cine, la fotografía artística, el enriquecimiento por medio de la filosofía, etcétera. ¿Es que los artistas no estamos llamados a expresar y comunicar esos niveles de belleza, de riqueza, de penurias y de dolor, en su caso; de ensoñación y de esperanza? Creo que, si no fuese así, yo no podría hablar de arte. No podría expresarme, no podría ser compositor. Pero el punto de partida de la educación musical, es la educación del oído interno.³³

Schaeffer (2003) explica: “En un sonido determinado percibo que una escucha pasiva me hace oír lo que «domina» en el instante presente; pero una escucha activa y voluntaria me permite oír lo que yo quiero oír, lo que estoy «persiguiendo»” (p. 83 y 84). Este es otro

³³ Entrevista con el compositor en marzo de 2013.

momento de la escucha ahora intencional, cuando en la composición iniciada, hace falta un sonido que no se puede precisar, entonces se va a la búsqueda de una respuesta sonora en el mundo entorno e interno. Los sonidos toman forma en la conciencia de De Elías mediante el proceso que la misma conciencia realiza, de modo intencional.

Ackerman (2009) nos hace ver la importancia del oído para la vida: *“si uno pierde el sentido del oído, un lazo crucial se disuelve y pierde el rastro de la lógica de la vida. Queda aislado del comercio cotidiano del mundo, como si fuera una raíz enterrada bajo el suelo”* (p. 209). En el caso de Manuel de Elías, el oído es su primera conexión con la existencia.

*Educación del oído interno, empieza por reconocer los sonidos del exterior y más adelante, los sonidos corporales, los latidos del corazón, el pulso, la respiración, los sonidos propios de la digestión hasta la emisión de la voz. Si uno aprende a oír, nunca va a oír lo mismo, siempre oír algo nuevo.*³⁴

El adiestramiento del oído del propio compositor, que comenzó desde sus primeras percepciones en el vientre materno, continuó por la vía de la educación en casa por parte de su padre, quien le enseñó a oír el universo sonoro de todo su entorno. Esto quedó grabado en su conciencia. De Elías tiene la precisión de identificar la altura y la tímbrica de todos los sonidos, desde el timbre de una casa, la bocina de un vehículo, el sonido de la locomotora, el canto de los pájaros, hasta una obra de Liszt o de Lutosławski. De Elías tuvo un entrenamiento tan acucioso de su oído, que lo tornó callado y observador. Silencioso. De Elías es un ser de una notable escucha. Tanto del universo, como de las personas.

En el proceso de esta escucha, toma también conciencia de sí mismo, y de lo que, además, atesora del ser del otro. Esta conciencia se va abriendo a lo otro, para una toma de conciencia más amplia, que abarca las anteriores, la propia de la composición y de la música universal de la que, como compositor, es parte. Ante esta ampliación de la conciencia, el escuchar se vuelve un abrirse, desde la percepción, a la comprensión del universo del mundo entorno, con lo cual queda legitimado. Sin embargo, no es lo mismo oír y comprender

³⁴ Ibidem.

palabras que tienen un significado preciso y comprensible, que oír notas musicales, o más concretamente, una obra musical y dejarse conmover por lo que se escucha.

Ackerman (2009) plantea lo siguiente:

En una frase verbal, cada palabra dice algo por sí misma; tiene una historia, y cualidades peculiares. Pero las notas musicales significan algo sólo en la relación que mantienen entre sí, cuando están organizadas. No es necesario entender las notas para conmoverse (p. 242).

El hecho de que no haya palabras, implica el uso de otros códigos expresivos que sólo el sonido musical contiene. El estado de conciencia creador que se genera en el encuentro del compositor consigo mismo, confronta al creador con las fuentes primigenias del sonido en un acto liberador, no lingüístico, y cargado de un valor de desafío. La teoría musical de composición se independiza de las reglas y confirma la idea de que la música no debe imitar la vida sino crear una experiencia.

Lo que De Elías concibe como indefinible materialmente en el fenómeno musical, es la concordancia que ocurre entre el ritmo de la obra creada, los ritmos del alma de quien la crea y los ritmos del alma de quien la escucha, una concordancia inteligible, aunque inefable, y es inefable porque se refiere al goce estético que procede de una seducción sonora a la cual se dirige el alma sensible. De la relación entre obra y espectador queda el arrobamiento extático que provoca la unidad del ser quien, ante la experiencia de lo inenarrable, retorna al silencio contemplativo.

Cooke, hablando de lenguaje y semántica de la música, expresa:

la música constituye un lenguaje: un lenguaje que no es el del habla común, por carecer de carácter conceptual, pero que puede expresar emociones y sentimientos: emociones y sentimientos que la música expresa mediante una terminología bien definida, a través de vocablos dotados de un significado exacto (en Fubini, 1994, p. 54)

A diferencia de Cooke, Langer teoriza sobre la imposibilidad de construir un vocabulario musical. Para ella, la música no posee un significado convencional; es un símbolo no consumado, cuyo significado es implícito: *“La música se diferencia del simbolismo del lenguaje común exactamente porque no posee un significado que le haya sido asignado de antemano”* (en Fubini, 1994, p. 56). Más adelante explica que la música expresa simbólicamente la forma de que se reviste el mundo emocional del compositor. Por tanto, la música es un lenguaje sui géneris.... *“hallándose dotado de significado aun cuando sea intraducible y esté desprovisto de vocabulario”* (en Fubini, 1994, p. 57).

Los formalistas asignaron a la música un sentido místico y trascendente:

la música no puede y no sabe expresar conceptos ni sentimientos individuales, pero, en compensación, sólo ella puede expresar, o mejor dicho, directamente encarnar, justamente en virtud de su carácter abstracto, las regiones más profundas de nuestro ser, la dinámica de nuestros sentimientos, nuestro inconsciente, la armonía universal, las verdades trascendentes, etc. (en Fubini, 1994, p. 61).

Vamos ahora a destacar otro aspecto sobre la composición musical de Manuel de Elías. Para empezar, sabemos que no está en su intención articularse en ningún paradigma que ensalce la racionalidad matemática o geométrica. Pero mientras pudimos observarlo trabajar, en junio de 2016, vimos cómo elaboraba un esquema con números en una cuadrícula en la que una serie del uno al nueve, no debería repetirse en sentido vertical ni horizontal. Cuando le preguntamos qué estaba trazando en esa cuadrícula, respondió: la estructura para el desarrollo de una idea musical.³⁵ A continuación, nos mostró una hoja pautada con series de sonidos equivalentes a la cuadrícula numérica, que representan las posibilidades de desarrollo serial de una idea musical.³⁶ Después nos mostró un cuaderno donde había trazado 16 esquemas musicales con base en figuras geométricas, que respondían a necesidades particulares de composición, elaborados en gráficos para organización interválica.³⁷

³⁵ Ver anexo 2. Esquema 1.

³⁶ Ver anexo 2. Esquema 2

³⁷ Ver anexo 2. Esquema 3.

En el esquema de la cuadrícula, cada número representa un sonido, y cada línea, una serie, pero hay nueve formas de exponer la idea musical, que suben, bajan, entran y salen a lo largo de toda la obra, sin tener que querer decir nada. Así, la emotividad, la expresividad, no forman parte de los signos de la música en tanto que unidad de su lenguaje. Estas cualidades se generarían en el proceso del uso de la notación musical en la obra completa. Al no haber significado, sin relación con la realidad, De Elías estaría iniciando una composición de lo que él llama *música pura*.

Dentro de las relaciones de los intervalos musicales que podría ser equiparable a las relaciones numéricas, se pueden producir y generar aspectos poéticos, aspectos expresivos, imágenes de diversas proporciones que De Elías maneja de acuerdo con el discurso, con su intención expresiva. Afirma Fubini (1994):

la música se presenta ante nuestros ojos, al menos aparentemente, como algo que estuviera alejado por completo de la realidad fenoménica y de los lenguajes comunes y que (...) propicia esa tendencia que hay a situarla en un plano aparte, separada de la realidad humana inmediata (p. 61).

El ser del sonido es infinito y tiene relación con el ser de la escucha, sin el cual no se podría conocer el ser de ese sonido.

En la composición musical, el espíritu y el ánimo que la originan están intensamente formados por la vida, la experiencia, pero también la reflexión, antes de que el genio pueda producir algo lleno de contenido y acabado en sí mismo. La composición es un proceso, no es generación espontánea.

De su entorno inmediato, de donde aprendió el lenguaje y todos los convencionalismos de la sociedad y de la cultura mexicana de su tiempo y espacio, De Elías encarna una historia que hereda, y crea su propia historia, la historia de sus decisiones. Estas decisiones son tomadas por la vía del interés y del gusto, pero también por la del dolor de la desaprobación y el rechazo. De Elías elige escucharse a sí mismo para poder desplegar su esencia en la

existencia. Se escucha a sí mismo en los sonidos de su ser sonante, y pronto los pone en papel.

Sonidos y pensamiento se pertenecen mutuamente. Se fundan y se funden en el lenguaje. El contenido del pensamiento necesita resonar en la música.

El trabajo del pensamiento consiste en alcanzar reflexivamente el despliegue del lenguaje musical para vivir una experiencia de su propio acontecer. No nos preguntamos el porqué del lenguaje, sino el cómo de su desarrollo. La experiencia de mundo es un referente de lo vivido. La vivencia de De Elías es una experiencia epistemológica, por tanto, su composición comporta un conocimiento. El sentido de la composición tiene que entenderse a partir de la manera en que De Elías está en el mundo. La composición debe obtener sus motivos de la experiencia fenomenológica misma. La fenomenología de la composición en De Elías no va a resultar en una norma para la composición, más bien en una profundización del fenómeno mismo.

De Elías ha crecido con el anhelo de formarse en la composición musical alimentando su espíritu no sólo con el mundo entorno, sino también de diferentes ámbitos del saber que explican facetas de la realidad, pero integrándolas en un todo, pues le interesa la universalidad, no con conocimientos fragmentarios, sino como una integración natural, querida y buscada.

La música ejercía una fuerte fascinación sobre mi ser, pero no me daba, no podía darme, todas las respuestas a las interrogantes que mi vida infantil, y después adolescente, me planteaban. Primero las busqué en las personas que me parecía que podían ofrecer respuestas confiables, sólidas y convincentes, después en los libros de la modesta biblioteca familiar y finalmente en las escuelas, como todo el mundo lo hace. Paralelamente a mi desarrollo musical, surgió durante la época preparatoria un interés profundo por las humanidades y en los años 60, definitivamente por la filosofía, la literatura, la plástica y la arquitectura. Yo quería aprender a pensar estructurada y sensiblemente, y eventualmente a fijar mi pensamiento, para mi propio beneficio, por medio de la palabra escrita. Después de algunos años de búsqueda e inquietudes, un día resolví dejar en segundo plano a

*las diversas escuelas y me quedé con los rigurosos estudios y actividades musicales, mis libros y mis constantes y escurridizas reflexiones.*³⁸

Esto significa que cuando De Elías llegó al conservatorio a convalidar sus conocimientos musicales, ya había integrado una suficiente cantidad de preguntas en su realidad cambiante, y encontrado afortunadas respuestas que lo constituyeron y le dieron un camino qué seguir en la vida, y en la vida de la composición musical. Estas preguntas nacieron del deseo de indagar en las profundidades del espíritu, desde su propio espíritu.

Allen plantea que: *“Preguntar sin tregua, junto con una imaginación y una fantasía sin límites, son los factores que desarrollan la creatividad”* (en De la Torre, 1995, p. 214). Pero hacer preguntas, es también la tarea del filósofo, como lo manifiesta Heidegger (2012): *“Todo preguntar es un buscar. Todo buscar tiene su dirección previa que le viene de lo buscado”* (p. 14). Filósofo y creador tienen ambos el mismo punto de partida. Hacer filosofía es hacer preguntas, hacer preguntas es poner el pensar entre dos realidades aparentes o de fundación, es situar al ser de cada persona y su pensar en la propia realidad de su horizonte de preguntas en donde no hay tiempo ni espacio, no hay un atrás ni un delante. Al estudiar a Manuel de Elías, ¿qué es lo que se trata de aprender de él? La posición y el discurrir de los sonidos en su propio lenguaje, nacido de su ser en el mundo, de su experiencia de mundo y su particular estado de conciencia creador. En este instante el compositor también se hace preguntas y podríamos agregar, ¿por qué pregunta lo que pregunta? ¿Su pensar en sí hace que su sentir y voluntad se relacionen en su preguntar? ¿Y el compositor, no contesta a estas preguntas haciendo música?

El ser ahí/creador/filósofo/compositor/inventor/intérprete/músico es uno con su propia creación. La invención de la música supone que ha descubierto una nueva realidad, una nueva forma de relacionarse con lo real.

³⁸ Entrevista con el compositor en junio de 2015.

Entre una actitud de no pregunta y de preguntar -método filosófico/creativo- subyace una intuición de apetecer, de desear, de querer la verdad. ¿Qué fue lo que hizo que un ser humano se interesara y pusiera su vida en encontrar en el silencio un sonido primero? ¿Cómo es estar en el mundo en tanto que compositor?

El preguntar ¿no funda en sí mismo su versión de saber para patentar el propio saber y fundar en ese saber toda su realidad? De Elías inventa cada vez una nueva verdad a la medida de su propio pensar, de su propio lenguaje, de su propia intención, de su propia aventura. Sigue sus propias preguntas. Desde ese lugar de preguntar aprende a componer su música.

Hay preguntas muy valiosas que se pueden formular a partir de De Elías y su música.

¿Qué de Manuel de Elías es camino para caminar? ¿Cómo descubrir y cómo mostrar el procedimiento de Manuel de Elías como camino para crear? El arte no se puede enseñar, se puede aprender. De tal manera que no existe un maestro, existe un guía, un guía que muestra caminos para recorrer en donde uno va a ir descubriendo y aprendiendo. Descubriéndose a sí mismo y aprendiendo de sí mismo. En el proceso creativo, en ese aprender uno mismo, uno aprende a partir de las preguntas que uno empieza a poder definir, el camino del aprendizaje del arte no es para buscar respuestas, es para buscar caminos, es para buscar preguntas. Lo interesante es que cuando uno enseña, busca resultados, pero cuando uno aprende, busca cuestionamientos, esa es la clave de la creación. Nada acepta uno a partir de su conciencia. Lo que hace la conciencia es que crea un ambiente de juicio crítico, todo se cuestiona. Cuando todo se cuestiona entonces se camina. Pero lo maravilloso es que las preguntas llevan a un camino en el que uno se va a descubrir a sí mismo. Ese camino, es el de la innovación. Todo arte debe ser innovador y el camino para la innovación es el cuestionamiento. Si no hay cuestionamiento no hay innovación, y el compromiso del arte tiene que ser innovador. ¿Qué es lo valioso de aprender en lugar de enseñar? Cuando te enseñan, repites y cuando aprendes, creas, esa es la diferencia entre enseñar y aprender.³⁹

La vida, la música, la obra de Manuel de Elías puede servir para hacernos preguntas. Los músicos, los futuros compositores pueden hacerse preguntas a partir de la vida y obra de De Elías para llegar a una obra suya.

³⁹ Entrevista realizada al arquitecto Héctor Manuel Villanueva en mayo de 2017.

Krishnamurti advierte también que cuando uno pregunta tiene que descubrir por qué pregunta:

*Creo que deberíamos preguntar acerca de todo, pero lo que más importa es ¿por qué hacemos estas preguntas, cuál es el trasfondo, cual es el estado de la mente que hace estas preguntas? ¿Espera una respuesta o asume que alguien se lo dirá? Si espera una respuesta, ¿quién responderá? Una mente que espera encontrar una respuesta no es una mente activa, sólo está a la espera, aguardando. Hacer preguntas es lo más importante, preguntas que tengan un efecto catalizador, porque entonces esas preguntas traen por sí mismas la respuesta. No existe un cómo, sólo existe el estado de escuchar. Y si uno escucha completamente, la pregunta queda contestada.*⁴⁰

A diferencia de Krishnamurti, Heidegger espera, espera serenamente. Es una mente activa en este esperar sereno, que es una invocación, lo que espera es que algo ocurra. Heidegger espera serenamente que algo ocurra. Este algo que espera que ocurra es un verdadero acontecimiento. Este verdadero acontecimiento es la invocación del poeta. El poeta es uno de los seres que tiene mucho tiempo para esperar, contemplar y deconstruir el discurso, el mundo, el ser. Por eso mismo está des-ocupado de ideologías, de discursos, de todos los ruidos que disturbren la conciencia, donde ocurre la *visión interior superior*. Si esto es así, al menos, en una primera instancia discursiva, debemos la palabra a uno de los más grandes poetas⁴¹ del tiempo contemporáneo, Manuel de Elías: *“surge del interior, de mi convicción de crear música en los espacios de la abstracción, sin pretextos, textos o significados exteriores; elaborando un discurso propiamente musical”*.⁴²

De Elías tiene una conciencia del existir que está ligada a la conciencia de crear. Y quienes se encargan del despliegue de su espíritu creador, son, en gran medida, los educadores. Cada educador o grupo de educadores, tienen sus propios puntos de vista acerca de lo que debe

⁴⁰ www.youtube.com/watch?v=OKqAtNjDW9M

⁴¹ Platón (1988): *“no se llaman creadores, sino que tienen otros nombres y que del conjunto entero de creación se ha separado una parte, la concerniente a la música y al verso, y se la denomina con el nombre del todo. Únicamente a esto se llama, en efecto, «poesía», y «poetas» a los que poseen esta porción de creación”* (p. 252).

⁴² Estas palabras forman parte de una nota al programa de mano de un concierto dirigido por el compositor en 2006, respecto de la obra: ‘Divertimento Concertante en tres movimientos encadenados’.

desvelarse, desarrollarse y lo que no tiene relevancia y debe ser ignorado. La frase de Hegel (1999): *“El espíritu es esencialmente resultado de su actividad: su actividad rebasa lo inmediato, es la negación de lo inmediato y la vuelta en sí.”* (p. 138), tiene que ver con esta influencia recibida en casa, pero también en la escuela, y que determinaron en De Elías su constante introspección.

Don Alfonso de Elías aportó a su hijo una riqueza espiritual y pudo ver en su hijo todo su potencial creador. Esto lo logró gracias a su vocación de educador. Fullat (1974) escribió: *“El arte de instruir y de educar comienza comprendiendo a los niños y prosigue luego haciéndose comprender por ellos e interesándoles”* (p. 19).

*“Para acceder al mundo de la composición, se precisaría comenzar en la niñez”.*⁴³ O como se habló en el capítulo anterior, desde el vientre materno.

«De Elías considera que es conveniente que se propicie la vivencia del arte desde los primeros instantes de la vida del ser humano, así, existiría la posibilidad de crecer de una manera armoniosa, donde la intuición y la inteligencia, la imaginación y el razonamiento estarían conciliados. Esta armonía encuentra su mejor expresión en el arte. Con el tiempo, cada uno podría escoger, según sus capacidades y talentos, alguna forma de las bellas artes para expresar su mundo interior: música, artes escénicas, literatura, artes plásticas o visuales. Es deseable que se desarrolle la percepción sensible en amplio sentido».⁴⁴ Heidegger (2010) explica que:

Hoy a esta percepción se le llama vivencia. La manera como el hombre vive el arte debe dar una explicación sobre su esencia. La vivencia no es sólo la fuente decisiva que da la norma para el goce del arte, sino de la creación artística (p. 102).

⁴³ Afirmación del compositor en la entrevista de junio de 2015.

⁴⁴ Interpretación del investigador sobre la vivencia del arte en la niñez que explicó ampliamente el compositor en la misma entrevista.

De Elías afirma que:

En todos los casos de quienes han aportado algo al mundo, todo brota de la esencia de cada uno, de su manera de percibir su mundo, de aquello que cada uno vive en su interior, de lo que está en su intimidad y que es irreplicable, lo que corresponde a cada individuo. Esa sensibilidad no se repite, es absolutamente induplicable. En las vivencias reside la capacidad que cada quien tiene de relacionarse con lo real y conmoverse con ello. Entonces el compositor tiene algo que decir.⁴⁵

Goldin-Meadow y Mylander explican que el lenguaje no se crea de la nada: “*El lenguaje no se crea de la nada, sino que resulta de la composición de los elementos recibidos del ambiente*” (en Benítez-Burraco, 2017, p. 7).

Esto aquí expresado se refiere a la adquisición del lenguaje lingüístico, pero el lenguaje musical no es diferente. No sólo en lo que se refiere al ambiente de donde se recibe, sino también de las influencias desde donde se construye.

El maestro Juan Trigos, compositor y director de orquesta, en la entrevista de marzo de 2016, expresó:

Es importante la educación que tuvo Manuel, empezando por la que recibió de su padre, -que fue, tal vez, el último de los grandes románticos mexicanos, con una factura impecable-, y toda la educación musical como Dios manda, completa. Desde tocar, tomar dictado, -que los dictados del maestro pudieron haber sido insoportables-, y pudo tener un oído biónico, bueno toda esa educación que tiene Manuel no se echa en saco roto. De ahí viene Manuel, más los aprendizajes de Èttiene Marie, de Stockhausen, y de una serie de otros creadores, que son como los nutrientes de donde Manuel fue limando su propia creatividad, obviamente hay mucha. Yo recuerdo haber oído hablar a Manuel muy cariñosamente de Lutoslawski y de muchos otros compositores, pero digamos que son, las influencias que penetran el alma, por decirlo de alguna manera, y que se convierten en el propio lenguaje, o sea, es la búsqueda del propio lenguaje.

El compositor y director de orquesta Alberto Guzmán, nos dio su punto de vista sobre el origen del lenguaje musical de De Elías, cuando le preguntamos:

⁴⁵ Entrevista de junio del 2015.

¿Se percibe en la obra de De Elías cierta influencia de aquellos que comenzaron antes un trabajo similar?

*Tengo el convencimiento que en la historia del arte cualquier artista tiene una filiación, un 'árbol genealógico', si se me permite la analogía. Dicho de otra manera, todos somos (artísticamente) hijos de alguien y el caso de Manuel de Elías no podría ser la excepción. Yo creo que comprender su música obliga a contextualizarla en esa rica tradición mexicana, que a su vez está inscrita en una larga tradición occidental, con muchos mestizajes enriquecedores. Desde el estallido de la Revolución, en 1910, para no ir más lejos en la historia, se produjo una transformación notable en la vida cultural de México y comienzan a emerger figuras claves para la música, como Julián Carrillo y Manuel [María] Ponce. Aunque en un ambiente derivado del romanticismo europeo y el descubrimiento del impresionismo debussysta, los aportes teóricos de Carrillo y el propósito modernista de Ponce no son ajenos a los fenómenos que vendrán luego, asociados con las búsquedas de la politonalidad, diversas formas de serialismo y otros recursos expresivos, en las obras de Chávez, Halffter, Revueltas y tantos otros creadores.*⁴⁶

Entendemos que el origen de la teoría musical de De Elías, viene de su padre, en su casa. Pero sin duda lo expresado por el maestro Alberto Guzmán, es innegable, en tanto que el ser humano es afectado por su mundo entorno. A pesar de que el modo como De Elías hace sonar su música, lo singulariza, le da un sentimiento de identidad y podemos decir que suena a él mismo, el desenvolvimiento de su forma de sonar contiene la evolución de un lenguaje familiar. Desde el de su padre, don Alfonso, el tradicional de la academia, el contacto con las grandes obras y los grandes maestros hasta el encuentro consigo mismo. No se puede separar al creador de toda esta circunstancia. El propio De Elías lo expresó diciendo que: *"lo que afecta al hombre afecta a su obra, a su quehacer artístico, a sus conceptos y resultados"*.⁴⁷

No pretendo que toda música nueva sea absolutamente inédita. Dado que en estas materias pertenecemos a la cultura occidental, en donde la inmensa mayoría de la música ha sido creada con base en un sistema de sólo doce sonidos originarios, la obra nueva mostrará casi siempre, en mayor o menor medida, rasgos que

⁴⁶ Entrevista del 17 de julio de 2016.

⁴⁷ Entrevista de junio del 2015.

*‘recuerden’ la música de otro y otros autores; eventualmente, encontraremos obras que no nos lleven al recuerdo de ninguna otra.*⁴⁸

Es el caso de una parte de la obra de Manuel de Elías. Más bien, nos recuerda a sí mismo. Pero como es en este mundo donde desarrolla su expresión particular, no podría escapar de la influencia externa, aunque De Elías se mantiene fiel a su espíritu creador originario.

Para Marcel (1975) la fidelidad creadora es lo contrario de un conformismo inerte, pues implica un esfuerzo contra la dispersión interior y la rutina:

La consideración de la creatividad artística puede sernos de gran ayuda, pues ésta sólo es concebible a partir de una cierta presencia del mundo para el artista; presencia en el corazón y en la inteligencia, presencia en el ser mismo. (...). La fidelidad creadora es la presencia activamente perpetuada, es la renovación del bienestar de la presencia, de su virtud, que consiste en ser una misteriosa incitación a crear (p. 66).

El fenómeno de la composición tiene que ver con el reconocimiento de una presencia que se mantiene en el compositor como necesidad. La necesidad de expresión. La necesidad de dar sentido a su existir. Esto parecería no ser una novedad, y una búsqueda obligada del ser humano, sin embargo, hay inmensas multitudes que se ignoran a sí mismas y que mueren sin haber conocido su ser verdadero, sin saber más que de la superficie de su alma, sobre la cual su conciencia pasó moviendo apenas lo que del alma está en contacto con el aire.

Para que un compositor empiece a escribir música, requiere descubrirse a sí mismo, su creatividad, sensibilidad, imaginación.

La vida actual está más orientada a satisfacer las necesidades primarias y primeras del existir. El hombre aprecia lo que conoce, no solamente por su valor sino por el provecho que

⁴⁸ Ibídem.

puede extraer de ello con respecto al fin propuesto de su existencia. No siempre admite la necesidad interior.

La composición abarca cuestiones como el talento, la capacidad de asombro, la capacidad de abstracción y de contemplación, el deseo de amar la verdad. Estos aspectos son necesarios para la proyección de sí, para la expresión. Pero el punto interno de partida es el conocimiento de sí mismos. Y este conocimiento de sí es una búsqueda personal.⁴⁹

El fenómeno de la creación musical surge en el compositor mismo, en cada caso de una manera particular, y este tiene que salir a su encuentro, tiene que buscarlo, tiene que propiciarlo, de tal modo que siendo este un fenómeno único y particular para cada caso, no puede ser materia de enseñanza.⁵⁰

El espíritu creador no se puede injertar. Cada composición tiene sus propias reglas y su propio modo de construcción.

Cuando preguntamos a De Elías ¿qué es lo que sí se enseña o qué se enseña a un músico que quiere ser compositor? El maestro expresó que:

En aquello que se ofrece como enseñanza de la composición musical, sólo se puede otorgar la base académica de la construcción, de la estructura musical. Pero lo que concierne fundamentalmente al trabajo artístico imaginativo, propositivo, que parte del interior de cada compositor, no es enseñable. Quien se queda solamente con la enseñanza académica, en el mejor de los casos, podrá ser un buen imitador, pero no alcanzará el objetivo artístico de la creación musical, es decir, de la invención. Conciene al maestro, orientar en el sentido estético, estimular la sensibilidad e impulsar la aportación propia. Si el alumno se conforma con las bases académicas, sólo contará con un terreno árido.

Yo considero que no puede haber un sistema de educación de fondo para la composición musical, en tanto no puede repetirse el procedimiento en cada individuo, es decir, nos apoyamos en los valores que se dan en cada individuo y por tanto son diferentes. Hablar de un sistema establecido para la educación del compositor me parece que no es lo que corresponde, no es lo propio, justamente cuando se educan 'en serie' a los compositores, los resultados suelen ser muy similares y no está el espacio para desarrollar la individualidad, la

⁴⁹ Ibídem.

⁵⁰ Ibídem.

proyección individual del compositor, que finalmente es lo que da el perfil de su música, que ahí están para ejemplo a lo largo de la historia, los grandes maestros, para qué hacer una lista tan larga, que lo merecería, pero vemos que hay excelentes compositores en todos los tiempos, que hacen cosas muy similares entre sus contemporáneos, y es porque no tuvieron la capacidad de la invención propiamente dicha, entonces llegan fácilmente al esquema de la reproducción, o para decirlo de otra manera, de la copia de los procedimientos de otros compositores.

*Lo que se puede desarrollar es justamente todo lo que concierne a la búsqueda al interior del compositor en formación, tiene que buscar dentro de sí, no en el exterior. Dentro de sí lo que vive, lo que registra, lo que le hace vibrar, lo que le hace imaginar, lo que estimula justo la invención, la asociación de esos sonidos, silencios, ritmos, etc., que pueden conformar el discurso musical, la frase, la expresión de la música. Expresar las ideas musicales. Eso es llegar al pensamiento musical. La teoría musical es importante como la base de una estructura que puede permitir, a quien tenga el talento para la composición, abrir en la conciencia el espacio para su pensamiento musical, es decir, para su creación.*⁵¹

Heidegger (2010) habla sobre la esencia de la creación:

Es inútil para explicar la creación recurrir a la actividad técnica del artista que en realidad no es puramente un hacer sino también un saber. (...). Pero, ¿qué es entonces la creación? Pues en definitiva el devenir de la obra, su llegar a ser por medio de la creación, es un modo del acontecer de la verdad (p. 20).

De Elías coincide con Heidegger:

*Durante el proceso de creación, yo encuentro un camino de selección, eliminando todo aquello que no me aproxima a la luz de la verdad que quiero expresar, a aquello indescriptible que genera mi pensamiento musical.*⁵²

Robert Craft preguntó a Igor Stravinski:

¿Qué papel desempeña la teoría en la composición musical?

⁵¹ Ibídem.

⁵² Ibídem.

Prácticamente ninguno –fue la respuesta-. Se extrae de algunas composiciones. O, si no es del todo exacto, existe como producto colateral, incapaz de crear ni de justificar lo creado. No obstante, la creación musical incluye la intuición de la teoría (en Sokolov, 2011, p. 74).

Más adelante De Elías expresa:

en general lo que ocurre es que las instituciones de educación musical, cuando hablan de la composición musical, hablan de enseñar todos los recursos académicos que construyen, es decir, la teoría de la música, la teoría de la estructura musical, de los elementos que la constituyen, ritmos, alturas, colores, el uso de los instrumentos, las formas de análisis, las formas de estructuración general, todos, mecanismos que todo músico debe conocer, que para mí son el tronco común del conocimiento del músico. Esta es la ciencia del compositor, aún falta lo más importante: el arte. Es un binomio. Conviven arte y ciencia. Uno sin el otro no hace música. Hacen falta los elementos que constituyen al artista: el talento, la sensibilidad, la preparación, en fin, el impulso creativo. La composición, el estudio de la verdadera composición se desarrolla después de que se han adquirido todos esos conocimientos, dando por hecho que se tienen los talentos, entonces el verdadero compositor comienza a aflorar.⁵³

Entonces ¿a componer se enseña?

Yo creo que en principio no, puesto que eso es la aportación de cada persona, de cada individuo que tiene la capacidad de manifestarse musicalmente, en el fondo y en la forma, para ofrecer un discurso con una idea realmente propia y personal. El compositor, antes que nada, tiene que ser músico. En nuestro país existen un sinnúmero de ‘compositores’, que no hacen música: no cantan, no tocan un instrumento, no dirigen, no practican forma alguna de interpretación. No es concebible que quien vive al margen de una praxis musical cotidiana, tenga elementos suficientes para inventar su propia música. La historia de la música, a lo largo de siglos, nos muestra cómo los más importantes compositores –y muchísimos no tan importantes-, han vivido cotidianamente inmersos en la ejecución musical; muchas veces en función de la propia obra y otras en la música de sus contemporáneos y compositores reconocidos del pasado. El problema apunta más allá de estos planteamientos. El músico que es o quiere ser un compositor, además de tocar, dirigir, practicar alguna forma de interpretación, requiere algo más. Este algo tiene que ver con la experiencia vivida, con el conocimiento de sí mismo, con la vida interior, la sensibilidad, la imaginación, el asombro, la ensoñación, la meditación, el pensamiento profundo, la convergencia y aún la divergencia con otros pensadores, creadores, artistas, poetas del mundo. Esto no siempre se encuentra en la escuela.

⁵³ *Ibídem.*

*En nuestro país, encontramos con frecuencia que no hay una conciencia de lo que el arte aporta al ser humano, por tanto, los sistemas educativos no han resuelto la manera de dar respuesta a la necesidad humana de formación en los valores estéticos.*⁵⁴

«Algunas personas provienen de familias en cuyo seno hay algún pintor, algún músico, y entonces tienen la oportunidad de acercarse al fenómeno estético. Entonces surge la ampliación de las formas del pensamiento y de la comunicación, y se puede valorar la imaginación y el lenguaje particular de los sentimientos. Pero algunas escuelas formales por las que el ser humano pasa, no consideran que el arte sea necesario para el desarrollo de sus capacidades y de su creatividad. Los compositores salen de estas instituciones escolares al pasar por ahí los primeros años de su existencia. Como no existe la enseñanza artística en general, la música y las materias que tienen que ver con la composición, tampoco se ofrecen a lo largo de estos años. Los músicos toman clases particulares en esta etapa, y cuando llegan a la edad requerida para ingresar a un conservatorio, han obviado todo aquel universo espiritual emanado de la experiencia particular del mundo interior. Lo que la familia y la escuela pueden dar, en muchas ocasiones, es muy pobre».⁵⁵

Manuel de Elías no fue educado musicalmente en una institución formal. Su formación fue la de la rica y diversa vida musical en su casa. Pero el camino para la composición, que se abrió ante él, apareció muy pronto como una disyuntiva entre seguir el modelo paterno o construir el propio. Manuel eligió, con resiliencia, seguir su propio camino.

Una de las obras que escribió De Elías, en su primera etapa de compositor, y que sobrevive en la actualidad, es la Sinfonietta compuesta en el año de 1958. Con esta obra vivió la gran ruptura con su padre, quien había sido no sólo la figura del amor, de la plenitud, de la belleza, sino la idealización que un niño puede hacer de él como 'la perfección'. Manuel, en su niñez, veía en su papá no sólo al maestro de música, sino los brazos que lo contenían en sus tristezas. La ruptura que tuvo con él, dolorosa, se debió a que De Elías puso en sus

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ Interpretación del investigador a la respuesta acerca de la necesidad de la educación artística sistemática escolarizada para la formación de los compositores, durante la entrevista de junio de 2015.

manos aquella Sinfonietta con la esperanza de sorprenderlo positivamente. Hasta entonces, sólo le mostraba los trabajos de las materias teóricas que de él recibía. Finalmente decidió abrirse a él. Ya se había abierto a los entes, al ser de otros, al mundo y a la experiencia de mundo transformadora e integradora de su ser, sólo faltaba su padre. Don Alfonso empezó una lectura atenta de la partitura de su hijo, y se dio cuenta que no hablaba como él. No sólo no hablaba como él, sino que no hablaba como él le había enseñado.

La nueva música se convierte en 'objeto del temor'. El padre considera que la nueva música no corresponde a su lenguaje conocido. Por algo Gorki (1983) escribió: *"para juzgar a los jóvenes, hacen falta jóvenes"* (p. 304).

Heidegger (2012) manifiesta que: *"Aquello que se teme tiene el carácter de lo amenazador"* (p. 158). Da miedo porque la estructura que da soporte está cambiando.

Luego de la lectura de principio a fin de la obra, sobreviene el disgusto, y entonces el padre desliza las hojas con violencia sobre la mesa y van a dar al suelo. Un gesto que elimina el pensamiento musical y al compositor con él, en un solo movimiento. Manuel sólo ve cómo vuelan las hojas, como si fueran ideas peligrosas que hubiera que eliminar... porque, tal y como lo concibe Heidegger (2012), toda concepción del mundo pertenece a un Dasein, determinada históricamente de forma fáctica que se contrapone a la anterior y por tanto: *"El paraje y lo que proviene de él es conocido como algo donde o con lo que no se está 'seguro'"* (p. 158). Heidegger (2002) explica el hecho del dolor de la siguiente manera:

El dolor desgarrar. Es el desgarro. Con todo, no desgarrar en astillas que se desparraman. Ciertamente el dolor desgarrar des-juntando; separa, pero de modo que, al mismo tiempo, reúne todo en sí. En tanto que separación, su desgarro es, a la vez, el tirar que, como trazo primero abriendo de pronto el espacio, dibuja y junta lo que se mantiene separado en la disyunción. El dolor en el desgarro es lo unitivo que reúne y separa. El dolor es la juntura del desgarro. Ella es el umbral. Ella lleva a término el Entre, el Medio de los dos que están

separados en él. El dolor junta el desgarró de la Diferencia. El dolor es la Diferencia misma (p. 24).

Esta experiencia de dolor no hizo sino fortalecer el deseo de Manuel por descubrirse a sí mismo, casi esculpirse. Y es un hecho notable cómo emerge el compositor de esta circunstancia con perseverancia, con anhelo, con pasión, con infinito amor por lo que había descubierto de sí mismo, de su potencialidad, y por el hecho de que estaba seguro de su verdad. La verdad de su obra. Llama más la atención cuando conocemos la demostración de Spinoza (1980) sobre cómo el deseo que surge de la alegría es más fuerte que el deseo que brota de la tristeza:

El deseo es la esencia misma del hombre (...), esto es (...), el esfuerzo que el hombre realiza por perseverar en su ser. Un deseo que nace de la alegría es, pues, favorecido o aumentado (...) por el afecto mismo de la alegría; en cambio, el que brota de la tristeza es disminuido o reprimido por el afecto mismo de la tristeza (...). De esta suerte, la fuerza del deseo que surge de la alegría debe definirse a la vez por la potencia humana y por la potencia de la causa exterior, y, en cambio, la del que surge de la tristeza debe ser definida sólo por la potencia humana, y, por ende, aquel deseo es más fuerte (p. 199).

Sin embargo, el propio Spinoza (1980) nos da una respuesta a este fenómeno en De Elías cuando habla de la perseverancia: “Cuando más se esfuerza cada cual en buscar su utilidad, esto es, en conservar su ser, y cuanto más lo consigue, tanto más dotado de virtud está” (p. 201).

La madre de Manuel, sin proponérselo, fue quien le marcó el camino hacia la mismidad. Pero el padre, que apoyaba plenamente el desarrollo musical de su hijo, esperaba que siguiera sus huellas en la composición. Pero Manuel ya había elegido ser sí mismo, no parecerse ni siquiera a su padre, a pesar de admirarlo tanto. Y es que, Spinoza (1980) nos ayuda a entender que la sola esencia del hombre queda definida por la virtud, como potencia humana: “La sola esencia del hombre (...) se define por el solo esfuerzo que el hombre realiza por perseverar en su ser” (p. 201).

El pensamiento de Manuel hacia la singularidad resulta de su capacidad para escuchar la voz silenciosa de su ser, para expresarlo a través de su lenguaje musical. Esta perseverancia, esta necesidad de precisar su propio lenguaje y hacerlo oír, forma parte del auténtico motivo de la composición.

Mientras De Elías se aleja de los parámetros aprendidos en la academia, casi arrancándose de su propio suelo hacia una nueva estética musical, emprende una nueva conciencia reflexiva en torno a la música para colocarse en el movimiento de vanguardia de compositores del México de mediados del siglo XX. Quien escucha la *Sinfonietta* y su última obra *Imaginario a Dúo*, puede ver la gran distancia que ha recorrido el compositor y cómo se fue alejando de esos primeros intentos de escribir diferente.

Si la escuela no fue lo que definió su pensamiento musical, ¿qué fue lo que lo impulsó? Desde una perspectiva hermenéutica, el pensamiento musical de De Elías hacia la composición, en la totalidad de la formación musical, emerge de un pensamiento divergente y que Rodríguez (2007) define así: “*El pensamiento divergente, (...), actúa como un explorador que va a la aventura*” (p. 56). Manuel mostró una resiliencia que no siempre se encuentra en un niño, su creatividad lo hizo lanzarse a la búsqueda de nuevas posibilidades para expresarse musicalmente y no se ha detenido aun en la actualidad por lograr este objetivo. Todo esto lo hizo aislado de la comunidad musical de su entorno.

Un día, después de un concierto de música de jóvenes compositores, Eduardo Mata y Héctor Quintanar (que estudiaban composición y dirección de orquesta), amigos de Manuel, fueron a hablar con él y le insistieron en que, para no estar aislado, debía solicitar su ingreso al taller de composición *Carlos Chávez* en el Conservatorio Nacional. Acudió ahí y fue aceptado por el propio Chávez. Para entonces ya había adquirido todo lo necesario para la composición. Cuando Manuel asistió a su taller, del maestro sólo escuchó las palabras: *¡Muy bien, Manolo!*⁵⁶, cuando le mostraba sus trabajos. Dice De Elías: *¡Nunca me corrigió nada!*⁵⁷

⁵⁶ La expresión del maestro Carlos Chávez.

El pensamiento musical de Manuel requirió alejarse incluso de los parámetros que podían ofrecer los programas de enseñanza de las instituciones consagradas a la transmisión del conocimiento del arte musical. En consecuencia, podía dedicar todo su tiempo a decantar su espíritu y dirigirlo al encuentro de su esencia como compositor.

Decir pensamiento musical como decir ‘un algo’ del pensamiento, es hacer aparecer los sonidos. Es labor del espíritu ordenar los sonidos para la expresión del propio espíritu. El compositor les pide lo que él es en ellos. Para producir un sonido, primero debe ser encontrado como sonido. El sonido ya estaba dado para la razón y para los sentidos, no se hizo en el instante de su primera evocación. El sonido seduce al compositor, y este seducir es un hacerse aparecer como sonido. Decía Heidegger (2010): *“que el nombrar instaure la esencia de las cosas”* (p. 117). En realidad, el nombre hace aparecer lo ya existente, el sonido ya existía como sonido. De Elías, sólo lo nombra. El Dasein nombra al sonido y el sonido evoca a su creador. Si el sonido tuvo un origen fue precisamente el no tenerlo, pues ya era como sonido, su evidencia es su ahora siendo sonido. El sonido que es, siempre ha sido. El Dasein, ya estaba ahí. El sonido ya estaba antes de toda intención de verdad del Dasein.

El sonido es el origen del lenguaje musical de De Elías. En este aparecen la verdad y la fuerza expresiva del creador. Se originó para crear realidades y apropiarse del mundo haciendo otro mundo en el sonido. Un mundo diferente al que encontró al nacer. Si hubo un origen, es un origen perpetuo siempre haciéndose y siendo en el sonido. Hay una dinámica vital que no contempla la repetición. Los sonidos, en su plasticidad, hacen que el lenguaje, en su cohesión, se adhiera al mundo. La verdad como necesidad nace de la voluntad de hacer sonar el mundo, su mundo, de adecuar por sí mismo la creación como realidad, la realidad de su obra que es la verdad de sí mismo. Quien legitima esa voluntad de crear es el propio lenguaje. El lenguaje crea una nueva realidad, la realidad legitima el nuevo lenguaje y ese lenguaje nuevo legitima la realidad.

⁵⁷ Expresado por De Elías en la entrevista de junio del 2015.

La dialéctica de la transformación social y cultural tiene lugar según un ritmo en principio biológico y es siempre movimiento de jóvenes que cambian la concepción del mundo que encontraron en el ser arrojados al mundo. Estos movimientos surgen de las profundidades del alma de una nueva generación que recoge y renueva la anterior diferenciación de los valores transmitidos y plasmados en la cultura. Es un cambio respecto al saber. Esto nos lo confirma Arendt (1996) cuando explica que, para salvar al mundo de la ruina, es necesario asumir una responsabilidad por él, y es necesaria la renovación:

Nuestra esperanza siempre está en lo nuevo que trae cada generación; pero precisamente porque podemos basar nuestra esperanza tan sólo en esto, lo destruiríamos todo si tratáramos de controlar de ese modo a los nuevos, a quienes nosotros, los viejos, les hemos dicho cómo deben ser. (...). La educación es el punto en el que decidimos si amamos el mundo lo bastante como para asumir una responsabilidad por él y así salvarlo de la ruina que, de no ser por la renovación, de no ser por la llegada de los nuevos y los jóvenes, sería inevitable (204 y 208).

Las nuevas generaciones llegan a un mundo ya constituido, pero les corresponde aportar todo aquello que nace de sus iniciativas y de sus reflexiones respecto del mundo heredado. Hablando de música, no sería sano mantenerse creando para siempre como se concibió en el siglo XIX, renunciando a cambios de lenguaje, porque este se agotaría. Se acabaría la creación y se caería inevitablemente en la imitación. *“La generación de compositores mexicanos de la post-revolución, encontró agotado el lenguaje nacionalista, y se abrieron hacia nuevos lenguajes de carácter universal”.*⁵⁸ De Elías, aun perteneciendo a esta generación, evita la imposición de las nuevas escuelas tendientes a radicalizar procedimientos compositivos que abolían formas de aplicación tonal o pentatónica para llegar incluso a la anarquía de una pretendida atonalidad, y tiende a generar su propia visión del mundo sonoro. Nunca está satisfecho con lo que produce, no en el sentido de cada producción, sino en el sentido de ‘acabado’. No acaba de componer. Esta actividad lo mantiene vivo cada día de su existencia. Siempre está en la búsqueda de lo infinito, de lo universal, de lo más elevado y profundo. Schopenhauer (1987) considera que: *“La esencia*

⁵⁸ *Ibídem.*

del hombre consiste en que su voluntad aspira a algo, queda satisfecha y vuelve de nuevo a ambicionar, y así continuamente” (p. 177).

Para De Elías, la composición puede ser colocada en distintos complejos temáticos y como ya se afirmó, tiene una especial conexión con la ciencia en tanto que la composición, al formar parte del sistema cultural, tiene que existir con ella. De Elías (1999), afirma que:

La filosofía –mi filosofía- del arte de la composición musical, tiene una parte fundamental en común con la matemática: la búsqueda de la realidad sonora equilibrada, estructurada, armónica y estética. No obstante lo anterior, concluyo que la música, aun cuando la emplee consistentemente, no es matemática, pero sí es la poesía de la matemática (p. 8).

La música, por ser poesía de la matemática, otorga a la ciencia lo que de sí no es suyo, los sentimientos, la estética, la belleza, en suma, el arte. A su vez, el arte se enriquece del trabajo científico en tanto que la ciencia aporta los pensamientos, la lógica, la verdad. Arte y ciencia están vinculados.

De Elías considera que la música puede estar sustentada también en disciplinas filosóficas, y su pensamiento transita un claro camino que nace de una teoría del conocimiento musical.

Una teoría del conocimiento musical que es, a mi modo de ver, una herramienta indispensable para el compositor, en la medida en que, después de facultarlo para llegar al conocimiento de su propio yo y, en consecuencia, de la amplitud y los límites de su particular capacidad creativa, le permite conocer los fenómenos musicales extraños a él.⁵⁹

El compositor, al estar frente a la música ya existente, puede comprenderla y aprenderla por el análisis de las representaciones escritas y sonoras, de los sentidos, las intuiciones, las sensaciones, los conceptos y su unión entre sí.

En un momento dado se pueden hacer prácticas de procedimientos compositivos utilizando modelos de diversas épocas y diversos destinos (instrumental, vocal, mixto, electro acústico), todo ello tendrá una buena

⁵⁹ Entrevista de enero de 2013.

*consecuencia si hay ‘algo que decir’. Ese tipo de prácticas sirven al futuro compositor para saber qué se ha hecho para no repetirlo como si fuera una creación personal. Consecuentemente, el compositor se halla ante la posibilidad de realizar un auténtico acto de creación y disminuye el riesgo frecuente de incurrir, por desconocimiento y falta de creatividad, en la simple aplicación de las fórmulas preexistentes, antiguas o nuevas, o en la imitación más o menos manifiesta o encubierta.*⁶⁰

De Elías (1999) dice: “A mi entender, el compositor verdadero es, o debiera ser, un inventor, un generador” (p. 9).

*El compositor requiere analizar el sentido, la inteligencia y la razón del conocimiento musical, así como sus límites actuales, por lo que debiera tener en cuenta los resultados, tanto de las antiguas como de las recientes aplicaciones y búsquedas de la ciencia musical y de los métodos de que se vale.*⁶¹

«La creatividad de Manuel de Elías radica en su capacidad no sólo de componer música, sino de inventar, generar música nueva y hacerla escuchar. Cuando concibe un material para crear una obra, su carácter, su tendencia, su perfil expresivo, le induce hacia la creación del continente requerido, es decir, de su estructura, de su forma, de tal modo que contribuye a la concepción del todo. Al estar viviendo el material de la nueva obra, le arroja, le inclina a la elección de una forma, de una estructura. Si es de carácter gozoso o alegre, la forma va a estar definida por ese espíritu. Si es de soledad o de alguna forma de sufrimiento o dolor, la forma estará determinada por ese carácter».⁶²

Algunos autores asientan que lo psíquico constituye un todo, siendo por ello algo más que la suma de sus partes, de manera semejante que una melodía es algo más que una serie de sonidos aislados y una obra musical, mucho más que una secuencia de pensamientos, motivos, armonías, matices y timbre independientes e inconexos, o aún relacionados entre sí. De este modo resulta posible observar cómo el fenómeno musical se sirve de una especie de psicología del todo, de la forma y de la estructura. Hay obras en donde se da la

⁶⁰ Entrevista de junio de 2015.

⁶¹ *Ibídem.*

⁶² Interpretación del investigador acerca de la psicología de la música de De Elías, en la entrevista de enero de 2013.

*alternancia entre diferentes estados de ánimo, no son unilineales, se puede migrar de un estado, por decir, alegre, o lúdico, a uno reflexivo y viceversa. Esto también determina la estructura de la obra.*⁶³

Lacárcel (2003) explica las bases que sustentan la conducta musical, desde la perspectiva de la influencia que la música despierta en el mundo de las emociones:

Al contemplar la psicología de la música desde el marco conceptual de los sentimientos, de las emociones, estamos diciendo que consideramos a la persona en su totalidad, de una manera holística: como cuerpo y mente, emoción y espíritu. Está inserta en un medio natural y rodeada de otros seres y personas sobre los que influye y, a su vez es influida, de una manera más o menos determinante (p. 221).

Este enfoque coincide con lo que De Elías piensa y siente respecto de la composición musical, ya que en ella se utiliza todo un universo anímico y la inteligencia musical. Por otra parte, están las particularidades del compositor, sus actitudes y sus sentimientos, que se plasman tanto en sus composiciones como en sus interpretaciones hasta llegar al espectador y producir esas u otras emociones.

«De Elías explica cómo el compositor que va en busca de su esencia, se vale de una mirada introspectiva para tratar de identificar sus estados de ánimo y su temperamento. Esto ocurre a nivel de la percepción sensible y es completamente personal».⁶⁴

«Afirma que no podría hablar de composición sin considerar el campo de una lógica musical, que, como ciencia de los conceptos, tiene su espacio en la creación y en la recreación, es decir, la interpretación. Cuando el intérprete examina la obra para poder comprenderla, analiza las proposiciones lógicas que se relacionan con otras de diferente carácter, de donde se derivan motivos y elementos que se desempeñan organizada y discursivamente, mediante citas y transformaciones múltiples, a lo largo de la elaboración de la partitura».⁶⁵

⁶³ Entrevista de enero de 2013.

⁶⁴ Interpretación del investigador de la respuesta a la pregunta que se hizo a De Elías sobre lo que hace el compositor para identificar su esencia, durante la entrevista de enero de 2013.

⁶⁵ Interpretación del investigador sobre la respuesta de De Elías acerca de lo que se requiere para la composición, durante la misma entrevista. Y ver anexo 1. Imagen no. 7

La ética es un elemento consustancial al ser del compositor y del intérprete. Afirma De Elías que:

*Eso muchas veces escurridizo, difícilmente definible que llamamos conciencia, nos permite a los compositores sentir, juzgar y determinar, si la música que escribimos responde verdaderamente a nuestra original concepción, si el resultado final tiene valores estéticos que justifiquen su creación, si se ha trabajado con el concurso sólido de los recursos que aporta la ciencia musical, en toda su extensión, fabricando el continente específico que el contenido naciente demanda, si la elaboración es congruente con la naturaleza de las ideas y guarda equilibrio con el contenido artístico, o si todo queda en un mero ejercicio intelectual sin consecuencia artística.*⁶⁶

En De Elías hay un factor indispensable para la composición, esto es, la autocrítica: “*Gracias a la autocrítica se realiza la verdadera obra de arte*”.⁶⁷ En este hecho está contenido un principio de separación, de análisis, de deconstrucción. No se construye para deconstruir. Pero sin la deconstrucción, no habría re-conocimiento y sin este volver a conocer, tampoco habría espacio para la autocrítica. Si Manuel de Elías se vuelve crítico de sí mismo, se tiene que saber mirar desde fuera, sentirse desde el otro, pensarse en un devenir histórico, pero analizando siempre sus palabras y hechos, en diálogo. El compositor, como intérprete, tiene la posibilidad de distanciarse de su obra y de escucharla en su interior con ‘otros oídos’.

De Elías se enriquece enormemente por ser director, compositor e intérprete, tanto cuanto se deriva de la experiencia de un repertorio muy variado en épocas y estilos, como cuando se trata de su propia obra. La interpretación siempre será diferente.

Hay en De Elías una sinergia al interior de su vivencia musical. Siendo director/intérprete y compositor, y lo explica así:

Yo, compositor, me veo beneficiado de mí como intérprete. La práctica del intérprete arroja luz en mí, como compositor, para plasmar mi pensamiento musical en forma que sea comprensible mi discurso para el

⁶⁶ Entrevista de enero de 2013.

⁶⁷ *Ibídem*.

*intérprete. Yo, intérprete, me veo beneficiado del conocimiento de las aportaciones del compositor, para la comprensión y el análisis que me guían a una interpretación apegada al discurso musical.*⁶⁸

Esto lo ratifica el compositor Ricardo Dal Farra:

*Como director, Manuel está fijando una cantidad de elementos que tiene sobre su propia obra y sobre las obras de los demás, está aplicando todos los conocimientos que tiene justamente como director pero también de alguna manera aplica todo lo que fue aprendiendo como compositor, porque tiene una visión distinta de la música. El que es compositor y director tiene una ventaja sobre aquel que es solamente director. Esto me parece un enfoque importante para destacar de Manuel, su trabajo como compositor y su trabajo como director. Las cosas no se disocian, es la misma persona. Este tipo de experiencia va conformando a un compositor que sabe lo que está componiendo porque cuando sabe cómo dirigir lo que está componiendo y sabe cómo va a sonar, si es una obra para orquesta o cámara, etc., tiene en claro qué es lo que se puede y lo que no se puede, cosa que no todos los compositores pueden hacer, por más experiencia que tengan.*⁶⁹

La estética está implícita en el desempeño de su pensamiento musical. De Elías (1999) la define como: *“la ciencia de lo perceptible por los sentidos, de lo bello y de la esencia del arte”* (p. 13).

Lo que permite determinar si una obra musical es obra de arte no radica en nosotros, sino en la música misma. La música no es bella, como tampoco lo es nuestra vivencia artística, sino la obra de arte, en tanto es espíritu objetivado; y entonces existe como espíritu. Sólo se manifiesta y existe cuando un ser humano la escucha. El espíritu objetivado vive cuando contribuyen varios planos. El primero de ellos es el puramente material, en la música, son los sonidos producidos por la voz humana o los instrumentos musicales. Los sonidos están organizados de modo tal que detrás de ellos aparece un segundo plano, múltiple, que, como se manifiesta habitualmente, es algo inmaterial, irreal e intangible. En toda verdadera obra musical se puede aprender esa realidad de planos diversos, que la obra de arte pone al descubierto, mediante la unión con la materia, pero que se deja traslucir a través de ella cuando se deja escuchar por quien la asimila. Lo aprendido mediante la música de arte es una realidad ajena a la banalidad de la vida diaria. Ciertamente, no es la realidad de la ciencia, sino una realidad más elevada y espiritualizada, revelada gracias a dicho arte, la cual enriquece la existencia del

⁶⁸ Entrevista con el compositor en mayo de 2017.

⁶⁹ Entrevista con el compositor en diciembre de 2016.

*hombre, quien de ella extrae el contenido fundamental que en cada audición dé a lo humano un nuevo sentido.*⁷⁰

De Elías juega con los elementos necesarios para la expresión de la creación musical y abstrae sobre sonidos, tímbrica, ritmos. Hace metamúsica, es decir, metafísica de la música, cuando logra reconocer a través del mundo sonoro la armonía universal.

El ejercicio de la composición no da inicio de inmediato frente a una hoja pautada o un instrumento musical, ni frente a una computadora. Surge en el estado de asombro, libre de condicionamientos, en que la imaginación expansiva frente a la realidad exige del compositor respuestas que rebasen los límites de las estructuras musicales tradicionales. En Bachelard (2003): *“la imaginación es un devenir”* (p. 159). Y es el devenir trascendencia lo que caracteriza la decantación del lenguaje musical de De Elías. El resultado frente a un auditorio alcanza la experiencia de la metamúsica. De Elías (1999) explica este concepto: *“Al hacerse escuchar la música se ‘sabe’ de inmediato si hay algo más allá, que es lo que se revela como lo bello, lo inefable, lo inasible, lo indescriptible, cuyo tiempo, espacio y dimensión no admiten definición material”* (p. 14).

La creación musical alcanza su máxima expresión al hacerse escuchar y las significaciones particulares se producen en la experiencia de soledad que se genera en el espacio oscuro y cerrado de una sala de conciertos, esto permite la interacción del creador con el perceptor. El espacio contiene el momento musical en que la obra se emancipa del compositor y se incorpora a la ejecución, a la interpretación. La interpretación está pensada como recreación. Está la obra del autor que él interpreta, pero está también su búsqueda de la verdad, encontrar la verdad de otro autor y el sentido que tiene su creación, esa búsqueda de la verdad le hace recrear. Y el espectador, al escuchar esta recreación, cierra el círculo de la producción musical.

⁷⁰ Entrevista de enero de 2013.

CAPÍTULO VI

El estado de conciencia creador.

Tomamos el concepto de 'estados de conciencia', como lo define De la Herrán:

Definimos estados de conciencia como diferentes maneras de expresarse la conciencia, o sea, formas de la razón humana desde las que tienen lugar procesos mentales característicos, niveles de pensamiento y/o grados de evolución interior. Socialmente suelen ir acompañados de contenidos mentales (sentimientos, actitudes, prejuicios, procedimientos, conceptos, anhelos...) muy asociados entre sí.

Asumimos que hay un comienzo en toda obra musical. Este comienzo es un estado de conciencia sonoro que hace que el sonido sea inherente al ser. El ser que se desprende de ello es el ser creador, y es él mismo el límite del propio sonido y de la propia sonoridad. Así, lo que existe es el sonido y su desplegarse en el mundo como experiencia sonora de mundo, es su sonoridad, y quien habita esta sonoridad es el ser sonante.

El que De Elías sea en su música, parte de su propia voluntad de ser sí mismo, en el fondo, cada sonido que produce en su obra, significa ser. De Elías es en la medida que persevera como ser sonante, y este ser es una parte del todo que es la música, la pertenencia a un todo que a la vez le pertenece. La cualidad que puede tener el sonido como sonido es su pertenencia a su ahora como sonido.

Cuando De Elías está trabajando en una nueva obra, está en tiempo presente y él está siendo creado en su creación. Hecha por el sonido, su música está creándose para adecuarse a la inmensidad de lo que aparece en su conciencia. Toda verdad de De Elías, que es su propia creación, es un límite a la realidad. Implica una concentración en la creación y es un logro manifiesto de su racionalidad. Lo que diga creando aparece por la voluntad de mantenerse creando. Lo que llamaba Spinoza con el concepto de perseverar. Perseverar es asumirse en el sonido y quedarse en el sonido, porque el sonido se significa sólo en la creación.

La aparición de la música de Manuel de Elías ha de concebirse como la convivencia de una serie de *consonancias* y *disonancias* conceptuales en medio de las cuales las obras logran acceder a su propia identidad.

La obra de arte gira alrededor de la exploración de los aspectos más profundos de la experiencia humana en espacios abiertos a la creación, en estrecha relación con la vida particular y el entorno específico del creador. El espacio se llena de sonidos e influye en el trazo de cada obra. El propio compositor lo expresó así:

Todo lo que yo escribo surge de mi experiencia vital, de mi vida, de lo que está ocurriendo en mi existencia. El concierto para piano, por ejemplo, es un poco una especie de ensoñación que me permitió ver ciertas etapas de mi vida que igual se revirtieron en tiempos pasados sin que haga una reproducción de ellos, emociones, impresiones, tendencias expresivas y otras más recientes, desde luego, es decir, como un camino de cierta época de mi vida, digamos, de los años setenta hacia el momento de la concepción del concierto para piano. Entonces, claro que eso engloba muchos sucesos que no se precisan, pero que se vivieron. Ese conjunto de vivencias, de experiencias, están manifiestas en el concierto, igual las cotidianas que las extramusicales, porque mi vida entera está inmersa en la música.

Ciertamente el acontecer específico de mi actividad como músico, como artista, tienen que ver sin duda, aunque no con una precisión absoluta, con vivencias de peso como mi intensa actividad pianística durante una época y con experiencias dentro de la dirección de orquesta, seguramente, vivencias de las obras más importantes de mi repertorio, sin que ello implique influencia directa de un autor o una partitura en particular.⁷¹

La obra del compositor De Elías tiene un carácter de ‘camino creativo’ del sonido interior de la línea del ritmo a la que pertenece y de la cual emerge, y este mismo carácter de ‘camino creativo’ se mantiene en tanto manifestación del ser. Por ser un camino, puede ser recorrido. Y si puede ser recorrido implica que puede ser conocido, vivido, analizado y estudiado. El camino creativo de De Elías es su propio ser. Su ser amplía su horizonte en cuanto se entrega al otro, a lo otro. En esta entrega, el ser alcanza algo original para sí, y esto ocurre cada vez que se interpreta, estudia o analiza su obra.

⁷¹ Entrevista de marzo de 2015.

La obra del compositor es la representación de una subjetividad a otra subjetividad que trasciende y es, según Gadamer (2007) «representación en el sentido de juego. Como todo juego, tiene reglas que deben ser cumplidas por los jugadores, en este caso, representar la música, no sólo siguiendo cada uno su partichela, sino las indicaciones del director. Pero lo representado se debe sustraer de la subjetividad de los jugadores para alcanzar el objetivo de representar el juego mismo. Sólo así puede representarse a sí mismo. ¿Pero puede caracterizarse a la obra de arte y a su autor sin más a través de la representación?».

Según Gadamer (2007) lo que se representa en la obra de arte es lo plenamente verdadero, que no es fácilmente accesible al otro porque este tiene que interpretar la obra: *“lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero”* (p. 76). Y si tiene que ser interpretada, el artista tiene que proyectarse a sí mismo a través de su música. Esto lo logra con la participación de una orquesta sinfónica, o de un grupo de cámara, tal vez un solista o un cuarteto, las posibilidades son muchas. Aquí, el papel del director de la orquesta es crucial, pues le corresponde hacer comprender el lenguaje escrito en la partitura a cada uno de los miembros de la orquesta o a los intérpretes.

Los partícipes del juego del arte participan de la verdad de la obra desde un horizonte de sentido, cada uno distinto y particular, y es papel del director desarticular la obra para hacerla comprensible conforme va avanzando en la profundización del sentido de la música escrita. La participación de los músicos en este proceso se logra más fácilmente cuando el director logra la atención de todos en una especie de seducción por la verdad expresada. Los músicos participan de un convencimiento de que lo que tienen frente a sí es verdadero, y lo reconocen. En cuanto esto ocurre, los prejuicios pasan a ser precomprensiones y los sonidos emanados de sus instrumentos tienen una adecuación a la obra misma.

Lo transmitido en la obra interpela al espectador, y problematiza su mundo musical conocido hasta ahora. Eso es lo poderoso de la obra. Pero para poder responder a esa problematización, el espectador tiene que interrogar su horizonte de conocimiento musical y

su propio gusto. Esto es lo que Gadamer llama la fusión de horizontes. Poniendo en suspensión (epojé) los prejuicios, se pueden destacar aspectos valiosos de la obra, que abren la conciencia del ser y lo colocan en una nueva realidad, más evolucionada que en la que estaban antes de oír la obra.

Históricamente, la música de Manuel de Elías aparece en un México que, como nación joven, ha venido conformándose con las ideas de los humanistas y pensadores formados en las universidades a la vez que se trata de un país donde existe un mosaico cultural y social con enormes diferencias.

Por lo que respecta a la música, las nuevas generaciones se están desasiendo del nacionalismo de Galindo, Huizar, Revueltas, Moncayo, Chávez, etc., y el propio De Elías se está separando de la influencia post-romántica de su padre don Alfonso.

A lo largo de su experiencia en la creación musical formal (1954-2017), Manuel de Elías ha desarrollado una propuesta estética, al margen de la tradición anterior, dotada de un potencial y variada intencionalidad expresiva. En ésta puso de manifiesto su necesidad ontológica de expresión, su incansable búsqueda de la verdad de su música, una propuesta sonora nacida de su más íntimo y hondo sentir respecto de los lenguajes anteriores a él, para invocar su ser verdadero.

La dialéctica de los movimientos artísticos, filosóficos, además de las problemáticas sociales, también hacen que De Elías tenga la tendencia a crear perspectivas multidisciplinarias que sintetizen ideas provenientes de varios campos de su propia inquietud investigadora: filosofía, literatura, astronomía, arquitectura, escultura, pintura, danza, teatro, historia, antropología, sociología, economía, política, aeronáutica...todo converge en la conciencia del compositor. Todo es para él motivo de conocimiento, y todo conocimiento puede ser para él al mismo tiempo motivo de creación musical.

En esta tesis se examina una brevísima parte de la extensa producción musical de Manuel de Elías, que es su propio devenir. La selección de las mismas resulta, por una parte, de la experiencia de haberlas escuchado en vivo, asistir a los ensayos, grabar, observar la relación del director con los miembros de las diferentes orquestas en cinco estados del país y ver las reacciones del público; por otra, por tratarse de una de las orientaciones del compositor para crear, que se refiere a la que nace de experiencias de vida concretas que causaron un impacto profundo y le movieron al encuentro de su propio ser en la creación. No vamos a hablar de la música como música. Por tanto, aquí no vamos a hacer un análisis técnico-musicológico. Lo que vamos a hacer es encontrar la esencia del momento creador que es el estado de conciencia creador.

Nos vamos a detener a considerar razones específicas, en la historia, en la biografía y en el tiempo, que pueden provocar un sentimiento, idea o fenómeno, y en el origen imaginario del sentimiento, idea o fenómeno mismos. Dice Heidegger (1996): *“El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia”* (p. 7).

Nos importa contar sus orígenes. Tratamos de aproximarnos al ser de las obras musicales, es decir, a su origen ontológico. Heidegger (2010) manifiesta que: *“Al ser de la obra pertenece el establecimiento de un mundo”* (p. 67). Este mundo lo establece el compositor cuando inicia una creación y puede ser desde la referencia del mero discurso sonoro, que suele ser de orden conceptual pero también de orden técnico, elección de instrumentos, uso de distintos registros, formas de orquestación, quedando vinculada la expresividad a elementos esencialmente musicales, color instrumental, dinámicas, timbres, etc. Y cuando se ha de hacer referencia al ‘mundo exterior’ despliega toda la tarea anterior pero ahora unida a una experiencia de vida. Este mundo tiene un origen ontológico que el creador sólo descubre cuando alcanza un estado de conciencia creador.

El estado de conciencia creador no es algo que esté ahí, de una vez para siempre, como un objeto. Llegar a él implica una conciencia del ser que da una energía extracotidiana, una forma distinta de habitar y habitarse

*dentro de un estado artístico que necesariamente genera una intención y dedicación distinta a la de la vida cotidiana*⁷².

Hablando de música, las cuerdas de un instrumento deben estar tensas para que suene. Las ondas del sonido tienen un inicio, un nudo y un desenlace. También el diafragma se tensa y libera para producir sonido en los instrumentos de viento, entendido esto, se podría creer que el sonido y el silencio, no son más que la capacidad que tienen las ondas de contraer y relajar.

*Para poder crear un estado anímico ideal alterado o extraordinario, por ejemplo, en teatro, el cuerpo tiene que estar relajado, o sea, en silencio, para entonces poder escuchar. ¿Escuchar qué? el sonido del cuerpo. Los músculos contraídos son los que están sonando, los que tienen más actividad. Se tienen que relajar para que entonces la mente no esté pensando o poniendo atención en las tensiones, sino en lo verdaderamente importante, el espacio privado y bajo en frecuencias sonoras, espacio y estado idóneo para la creación. Una vez que todo está en calma, relajado y en paz, se puede empezar a producir un pensamiento que no es más que una serie de conexiones neuronales en el cerebro que vibran, por lo tanto, suenan. Sólo si el cuerpo está relajado, se pueden crear pensamientos puros, estados de ánimo congruentes con el texto o partitura. El instrumento debe estar afinado, sea musical, o corporal, o sea, el punto perfecto o más bien, preciso, entre tensión y relajación. El silencio es un estado poético y anímico, más un anhelo romántico que un estado físico y cuantificable.*⁷³

Si el universo se expande, también las ondas del sonido se han expandido y se están expandiendo, el que no se perciban, no quiere decir que no estén. Están y afectan a todos. El silencio sólo está en el espacio entre elipses creadas por las ondas del sonido, pero no es silencio, son sólo frecuencias bajas.

Hölderlin, en su famoso verso: *“pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra”* (en Heidegger, 2010, p. 116): muestra una aproximación a ese estado poético y anímico, a esa forma distinta de habitar y habitarse del estado de conciencia creador. Esta forma de habitar implica vivir en lo poético de la vida. Vivir poéticamente es

⁷² Elaboración del actor mexicano Pablo Cuen, que nos explicó en la entrevista del mes de enero de 2015.

⁷³ Íbidem.

vivir en una obra de arte, “*habitar poéticamente*” significa habitar creando en lo creado y fusionarse con la poesía del mundo.

El estado de conciencia creador puede llevar, con el estímulo de su presencia, a evocar y penetrar cualquier estado del ser y del universo anímico para dar inicio al diálogo entre el ser y el mundo presente ante sí.

El creador oscila entre el interior y el exterior, y aprende a ver el detalle de la realidad y de la obra por crear, mediante el análisis y el conocimiento de todos los elementos constitutivos de la futura obra. De Elías poesía el mundo en su devenir sonido, que patentó la forma del pensar. El sonido no es el pensar. Es lo aparecido de un pensar y como resultado tiende a su relación con los sonidos como lenguaje.

Entre el lenguaje que es morada del ser y el lenguaje que es nombrado por el poeta, lo posible de ser nombrado jamás es nombrado porque no hay un algo para ser nombrado, el propio algo se disipa en el intento. Así lo vamos a ver en las cinco obras de las que a continuación vamos a hablar. Todas ellas nacen del mundo, de la experiencia de mundo, de circunstancias en la historia del compositor, tienen algo que las detona, pero ese algo luego se diluye en el sonar, entonces, al interior del discurso musical, no hay una historia que contar, sólo una música que escuchar.

1. Sonante No. 11 para orquesta, bosquejos para una ofrenda (1995).

Sonante es un término genérico que el autor ha utilizado para designar una serie de obras de carácter diverso. Es el uso del sonido y del silencio- no como pretexto, sino como texto. Es la exploración integral del universo sonoro, de las sonoridades en muy amplio rango, como vehículo eficaz para la expresión musical, es un camino hacia la experiencia de la música pura de nuestros días. “Bosquejos para una ofrenda” es el subtítulo de la última partitura de la serie de Sonantes, fue compuesto durante la primera mitad de 1995 y está construido como un homenaje, a partir de núcleos sonoros derivados de las ‘letras musicales’⁷⁴ de los

⁷⁴ Ver anexo 2. Esquema 3.

nombres de compositores notables: **Manuel Enríquez**, **Carlos Jiménez Mabarak**, Witold Lutosławski, **Eduardo Mata** y **Blas Galindo**, amigos del autor, que perdieron la vida en tiempos entonces recientes. En razón de las diferencias en el perfil psicológico de cada artista desaparecido, hay diferencias en el carácter musical de cada sección de la obra, lo que le confiere cierta dosis de eclecticismo.

Estos cinco músicos, tenían su propio perfil como compositores. De Elías aprovecha ciertas características de cada uno para incluirlas en su obra. Es decir, cada autor aparece en un determinado momento, pero no aparece y desaparece para entrar otro, sino que están entrettejidos en toda la obra, de principio a fin, y aunque nunca hay una especie de *cita* directa de su música, sí hay espacios emotivos que se relacionan entre las estéticas de De Elías y la estética de sus amigos. Hay un vínculo musical que unifica la obra. No es un collage. Es un diálogo entre la estética de De Elías con las estéticas de los cinco compositores. Esto es una meta-estética.

El origen de este Sonante fue un encargo de obra que le hiciera la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México. De Elías, se trasladó a la ciudad de Cuernavaca donde solía trabajar en la creación musical, por la soledad, el silencio y la paz que lo rodeaba, y le gustaba ese espacio para la creación.

El compositor necesita del aislamiento para poder concentrarse en el trabajo creador. Y había empezado los primeros trazos del Sonante No. 11 pero no se sentía satisfecho con el resultado de lo que escribía por lo que interrumpió su trabajo y se sentó a *esperar*. El hecho de esperar y llegar, legitima por ese sólo hecho, asumir su sentido, su visión de mundo y por lo tanto, su hacer todo en él. Quien espera, siempre sabe de *un algo* que aparecerá, tarde o temprano en el tiempo, y podrá participar del todo como un todo en sí.

Como Heidegger, De Elías espera, «espera serenamente. Es una mente activa en este esperar sereno, que es una invocación, lo que espera es que algo ocurra. Lo que puede ocurrir es cualquier cosa». Pero lo que De Elías necesita es el estado de conciencia creador.

Ese modo de satisfacer el anhelo o la búsqueda de una nueva creación o estado de experiencia o de existencia, que no es fácil de descubrir ni de alcanzar. Sartre (1989) explica que: *“La conciencia es conciencia de algo: esto significa que la trascendencia es estructura constitutiva de la conciencia; es decir, que la conciencia nace apuntando hacia un ser que no es ella misma”* (p. 30).

De Elías está abierto y está atento. Y estando en ese aislamiento, frente a las hojas de papel pautado, de repente escuchó el sonido de sirenas de ambulancias en la carretera que va hacia el sur, y dice De Elías: *“tuve una intuición angustiosa”*.⁷⁵ Sartre (1989) explica que: *“la angustia es aprehensión reflexiva del si-mismo”* (p. 65).

Efectivamente, De Elías dejó de escribir la música que estaba componiendo, y se quedó en silencio. *“Ese sonido de las ambulancias me dejó consternado y como si esperara malas noticias, simplemente dejé la pluma y el papel pautado en ascuas”*.⁷⁶ Luego sonó el teléfono, recibió la noticia de que su amigo, Eduardo Mata, acababa de fallecer en un accidente aéreo muy cerca de donde él estaba.

La noticia dejó a De Elías completamente hundido en el silencio, impactado por la noticia, y no volvió a escribir una sola nota en el resto de la tarde.

En este punto, está el anhelo de la presencia por la ausencia de un ser que fue depositario de afectividad, de experiencia, de intercambio de mundos y pensamientos. Sartre (1989), deja ver la forma en que el ser-en-el-mundo se encuentra en esta realidad: *“He aquí un modo de ser que no concierne más que a mí: soy un hombre triste. Esta tristeza que soy, ¿no la soy en el modo de ser lo que soy?”* (p. 95).

Manuel de Elías es un músico, su modo de ser es la creación. En ese momento surge la invisibilidad y la traslucidez de la nada que es el ser ante el hecho de la muerte.

⁷⁵ En entrevista de julio de 2013

⁷⁶ Íbidem.

Sumido en sus pensamientos, De Elías simplemente se quedó meditando en la muerte de su gran amigo, en la vida que compartieron juntos, la tristeza de su partida, y poco a poco, nuevos sonidos empezaron a surgir de su interior, y Sonante 11, nació como bosquejos para una ofrenda. A él decidió sumar a otros amigos que en ese momento recordó que también habían fallecido recientemente, y decidió dedicar a ellos esta obra para orquesta. Este Sonante hizo posible lo que Sartre (1989) escribió: *“esta muerte no será destrucción a menos que sea vivida como tal”* (p. 44).

El proceso de creación del Sonante No. 11, no es una mención a la muerte sino a la vida, es la prolongación de su existencia y la plenitud de ella; en la obra continúan viviendo reunidas y fusionadas las cualidades del creador con los perfiles sonoros de sus amigos. Esta nueva creación, en cierto modo, nace de una sombra, una idea platónica, y como todas las ideas hacen un esfuerzo para conseguir manifestarse en el mundo de los fenómenos, ávidas de apoderarse de la materia favorable que la ley de causalidad les entrega como patrimonio, así también esta idea particular de las individualidades de sus amigos, tiende con la voluntad a realizarse en la música. Esta suerte de diálogo que se entabla entre el compositor y ese universo anímico, no es independiente de su mirada. Parra, en un estudio sobre Bachelard (2001) escribió:

*ha de romperse con la idea tan extendida de una neta separación entre un sujeto contemplativo y un universo indiferente o independiente de esa mirada. La convicción es de orden ontológico, la imagen crea la realidad, la imagen es anterior al pensamiento. Hay, pues, un continuum entre lo que llamamos ‘real’ y lo que llamamos ‘irreal’; la llamada realidad es también una construcción realizada desde las imágenes.*⁷⁷

Derrida (1994) lo expresa como: *“un llamado que de alguna manera viene de nosotros pero a la vez sobre nosotros, un llamado por el que nos llamamos desde el otro”*.⁷⁸ Como si los cinco amigos de De Elías lo hubieran convocado.

⁷⁷ <http://www.editorialsunya.com/bachee.html#Lafilo>

⁷⁸ https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/que_hacer.htm

El principio del Sonante No. 11, tiene un espíritu doliente, diríase, como tañidos de duelo. Esos tañidos obedecen a una nota del autor, en la partitura, que dice:

*Pianoforte: Aplicar un dedo de la mano derecha directamente sobre la cuerda (fa), a modo de sordina. Pedal continuo.*⁷⁹ No se trata de describir nada, sino de manifestar un sentimiento con los recursos sonoros que el compositor encuentra para su discurso.

2. Mictlán-Tlatelolco, Miccacuicatl, (canto fúnebre) para orquesta de cuerdas (1985).⁸⁰

“Mictlán-Tlatelolco, Miccacuicatl, (canto fúnebre) para orquesta de cuerdas”, es la obra que De Elías escribió luego del terremoto ocurrido en México en el año 1985, de una tremenda devastación. Bachelard (1991) escribió: “Es el misterio de la tierra, poderosa y prehumana, que demuestra su fuerza” (p. 214). Y De Elías, que es un hombre de tierra, es tocado inmensamente por esta manifestación.

“Yo siempre he tenido conciencia, desde la infancia, de que el planeta está vivo. Me conmueven sus reacciones. Pertenezco a la tierra”.⁸¹

En el Génesis, encontramos un relato mito-teológico, que, a través de elementos simbólicos, habla de la creación del hombre. Gn. 2, 7: *“Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente”* (p. 22). De esta forma el ser humano queda emparentado con la tierra y con Dios. Por esta realidad Manuel de Elías se manifiesta como un ser que, en palabras de Bachelard (2003): *“tiene necesidad de tierra y de cielo, de sustancia y de forma”* (p. 10).

De Elías, al estar en contacto con la tierra, el polvo, el humus, está más cerca del origen. Y aquello que le da origen, está destruido. El propio creador padece la destrucción. Y para hablar de esta realidad doliente, se sumerge en lo sonoro de la tierra. El sonido es una composición del origen. Si el mundo se comenzó a señalar al principio de la relación hombre-naturaleza, ese señalamiento fue acompañado con un sonido, un sonido que provenía no de

⁷⁹ Ver anexo 3: partitura no. 1. Página no. 1 del Sonante no. 11.

⁸⁰ Ver anexo 3: partitura no. 2. Obra completa Mictlán-Tlatelolco.

⁸¹ Entrevista con el compositor, en mayo de 2017.

lo histórico sino de la propia naturaleza. Por ello, el sonido tiene que ver más con la naturaleza y el origen, que con el sentido histórico del discurso musical de ese momento.

No negamos la transformación sonora de la música de De Elías como la historia de la lucha contra la resistencia de la tradición musical en que nace el compositor. Bachelard (1991) explica una cualidad de la tierra, que metafóricamente empleamos para hablar también de la música con la que se enfrenta De Elías para emerger a partir de ella, hacia una nueva creación, nueva por diferente, pero tenía que abrirse paso a través de la tradición: *“La tierra tiene, como primer característica, una resistencia. (...). Al punto es compañera efectiva y franca de nuestra voluntad”* (p. 17). La voluntad de creación aparece del anhelo de hacerse uno con el mundo, una fusión en el anhelo, es decir, en el amor. Es el amor el que se manifiesta al principio y al final de la relación conciencia/obra. Conciencia doliente/obra doliente. De Elías expresa su profundo dolor de lo ocurrido en su nación y lo hace con sonidos que también tiemblan, en ellos, hay una fuerza sólida, aunque expresa la devastación. Su música es una permanencia de la tierra en medio de tanta vulnerabilidad. Bachelard (1991) escribió:

La imaginación terrear vive ese tiempo enterrado. A ese tiempo de lenta y notoria intimidad se le podría seguir desde la pasta fluida hasta la pasta espesa, hasta aquella que, solidificada, conserva todo su pasado (106).

Este es el caso de la materia que se trabaja como el barro, que primero es maleable y luego de cocerse queda duro, permanente. La música también tiene su maleabilidad, una plasticidad que se va concretando hasta quedar fijada en el papel pautado o en una grabación.

Mictlán-Tlatelolco inicia con un estallido sonoro que mantienen los bajos en forma persistente, como la tierra que tiembla y a la vez sostiene a toda la obra de principio a fin, en forma sólida.

El maestro Rodolfo Ponce Montero, en la entrevista de mayo de 2017, comentó sobre las obras de Manuel de Elías lo siguiente:

Las concibe de alguna manera que parecería hechas así, de una piedra, monolíticas, que no quiere decir, pesadas, sino duraderas, resistentes, pero que están llenas de vida, de expresión, y algo de inesperado. Para un intérprete es muy aleccionador, muy estimulante encontrar música que te esté llevando y no sabes qué viene después, qué viene en la siguiente página, en el siguiente compás qué va a pasar. Es una dosis de sorpresa.

En este sentido la obra no muestra todo de golpe. No hay obviedad y no se puede mirar por la bastedad que lo embarga, pues es lo abierto del ser en torrente, la obra de arte mantiene abierto lo abierto de un mundo. Para lograr mirar al mundo, la obra se tiene que hacer, la obra se hace, se precipita su hechura. Este precipitarse es por medio de la sustancia y forma hacia la tierra. Heidegger (1996) explica cómo la obra de arte crea la tierra:

Aquello hacia donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada, es lo que llamamos tierra. La tierra es lo que hace emerger y da refugio. La tierra es aquella no forzada, infatigable, sin obligación alguna. Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada en el mundo. Desde el momento en que la obra levanta un mundo, crea la tierra, esto es, la trae aquí. Debemos tomar la palabra crear en su sentido más estricto como traer aquí. La obra sostiene y lleva a la propia tierra a lo abierto de un mundo. La obra le permite a la tierra ser tierra (p. 33).

La obra de arte, al establecer un mundo, hace la tierra, es la obra quien hace de la tierra una tierra. Heidegger (1996) afirma: *“La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge” (p. 30).*

Mictlán-Tlatelolco es un mundo y es también una tierra, ocurre en un momento determinado de la vida. Nos importa lo histórico, sí. Pero nos importa más contar su fundamento, sus principios a partir de la esencia de su origen, teniendo en cuenta al propio ser. El ser es quien le da ser a la obra y le otorga un sentido al hecho histórico, al intentar acoger una humanidad herida, abandonada a su suerte desde el origen de la forma de

acogida en la tierra. Entonces la obra habla, llama y denuncia a unas autoridades corrompidas que no cumplen las normas de construcción con las que se debe dar seguridad al hombre que habita la tierra. La obra se independiza de su autor y adquiere autonomía en su sonar. *Mictlán* consagra y eleva la existencia humana por encima de la tierra. Lo que acontece en la obra es la humanidad. Una humanidad agredida y dolida que no tiene reposición ni sustitución, como los edificios y las casas mal construidas sobre tierras movedizas. Dice Heidegger (1996): *“nuestra tarea es imprimir en nuestra alma esta tierra provisional y perecedera de modo tan doloroso y apasionado que su esencia vuelva a surgir en nosotros 'invisible'”* (p. 230). La obra de De Elías cimbra al ser porque lo que acontece en la obra, es la vivencia del propio autor. La escucha de la obra, como vivencia, significa estar dentro de la patencia del ente que acontece en la obra.

Pero De Elías va más allá de sí mismo. Ese ir más allá de sí mismo es un acto poético porque es el acontecer de la verdad como alumbramiento. Heidegger (2010) manifiesta que: *“El arte como poner-en-obra-la verdad es Poesía”* (p. 98). La verdad del mundo y de la tierra sucede al momento de poetizarse. *“La esencia del arte es la poesía. Pero la esencia de la poesía es la instauración de la verdad”* (Loc. cit. p. 98).

Mictlán-Tlatelolco surgió como una respuesta inmediata a esta tragedia nacional. Tlatelolco, centro históricamente necesario para la vida activa de la sociedad de una gran región, desde antes de la Conquista, fue víctima, repetidamente, de la violencia; por ello está asociado el término Mictlán: La Región de los Muertos. Ya en el siglo XX se dieron las tragedias de 1968 y las del mencionado terremoto, que nos han marcado no sólo regional, pero nacionalmente. Así, por todo lo ocurrido, se convierte para los mexicanos, en un importante símbolo de nuestras tragedias.

José Antonio Alcaraz escribió:

Indispensable enfatizar que el estreno de Mictlán-Tlatelolco (1986), punzante partitura para orquesta de cuerdas, marcó una evidente liberación para este autor; tanto por la intensidad dramática de la música como su

organización multicelular –a manera de un ensamblaje de mosaicos-, en la que puede considerarse su obra más rica y expresiva hasta la fecha. En efecto: toda la partitura está permeabilizada por una atmósfera de patetismo vehemente, dotado éste a su vez de una carga poética, en cuyos claroscuros se percibe la mano diestra de un músico quien emprende una conmovedora reflexión acerca de los –siempre presentes- hechos de 1968 y 1985, con veracidad devastadora⁸².

Las fuerzas psíquicas en acción pretenden abandonar los aspectos exteriores, para ver otra cosa, ver más allá, ver por dentro, en fin, librarnos de la pasividad de la visión. En la obra se abre la imagen de la desolación. La huella de una catástrofe, específicamente, en el espacio que caracteriza un lugar abierto de convivencia y vivencia de la sociedad dentro de una mega sociedad. El tema de la desolación se presenta en su fundamento en la sola imagen. Es la estética de la mirada donde la propia mirada se extraña de mirar, de su propio mirar. La imagen cerrada en sí misma, es decir en su catástrofe no admite palabras sino sólo el latir permanente de la pupila. La desolación se impone, arraiga, anida en Tlatelolco, entre cada espacio, hueco, entre piedra y piedra, donde además de ello cubre como una inmensa placenta el rostro, el cuerpo de cada habitante que es evidentemente la muerte. La angustia de la mirada es sentir la muerte y mirarla en el no mirar de la mirada. Delante de todo ello, está el vacío. El vacío de la catástrofe que es el no poder nombrar, el no poder gritar, el no poder moverse porque se sabe desde dentro, el que mira ha muerto en la mirada de la desolación.

Las imágenes sonoras de la obra son constante duelo, pero también protesta, cuando el autor hace sonar los primeros compases del Himno Nacional Mexicano, como representación de un poder caído, y más allá, un poder corrupto.

El lenguaje impregna de algo que no es el lenguaje, y eso que no es, es un ‘algo’ como realidad. Realidad que ya es un símbolo en el lenguaje de De Elías, desde la renovación de sentido de la humanidad y no desde el agotamiento del abismo de la muerte.

⁸² Nota al programa de estreno de la obra Mictlán-Tlatelolco en el año de 1986.

3. Aforismo no. 14 para piano (1993).

El Aforismo no. 14 para piano tiene una atmósfera de ausencia, de pesadumbre, de desasosiego y de incertidumbre. Esto nos mueve a concebir una soledad que irremediablemente nos lleva de la mano a los abismos del ser, asumiendo su conciencia de ser finito, evidenciando el mismo acto permanente de vacuidad y deseo, de nada y de ansiosa presencia. Unamuno (2007) escribió: *“Y ese sentimiento de sentirse aislado y solo en el mundo puede llegar a producir terribles estragos en el alma”* (p. 789). Estando lejos de su tierra natal, De Elías está solo. Está en la ciudad de Guadalajara para fundar la orquesta filarmónica de Jalisco.⁸³ Es un reto que lo fascina. Es el agua que le da vida. Es su vida. Pero está solo. Sin su familia. La extraña. La necesita. Pero tiene que fundar una orquesta. Su familia, que normalmente lo acoge, no está. El amor de la familia no se siente. De Elías lo añora. Pero la música es su vida. De Elías vive lo que Heidegger (2010) define como: *“La suprema soledad de su destino”* (p. 123).

La formación práctica de De Elías, que consistió en apartar la atención de sí mismo –sin eliminar el conocimiento propio- para atribuirse una generalidad, le hizo elegir una profesión que se convirtió en destino en el que, para cumplirlo, se entrega a un quehacer vuelto hacia afuera, para los demás, no para sí mismo. De Elías se pertenece, pero no se pertenece. Se debe a la música, y se debe a un espectador.

Ahora lo oprime la ausencia y la falta del calor del hogar. Lo único que tiene ante sí es el silencio.

La familia es el *Heimat* de Manuel de Elías. *Heimat* es un sentimiento de pertenencia al lugar natal formando un lazo indisoluble que establece el arraigo y este a su vez, hace nacer la nostalgia por el lugar y desde ese lugar ese tipo de sentimentalidad se expande por el país y por la patria en su historicidad. Lo único que puede hacer De Elías es una llamada. Llama,

⁸³ Ver anexo 4. Noticia no. 1. Existe un documento periodístico en que se puede leer que efectivamente De Elías está en Guadalajara y que fundó la orquesta sinfónica de ese estado.

pero nadie responde. Sólo el silencio. El Aforismo 14 para piano es la llamada que sólo encuentra vacío, soledad y silencio.

La necesidad de llevar el silencio a ámbitos de significación sonora es por su propia naturaleza, una acción auditiva, es un acontecimiento de escuchar. El silencio se escucha, no se contempla. El silencio, siendo un pre-sentido, sería entonces para sí mismo su propio sentido, es decir, el silencio para sí es su propio sentido. Su ser silencio lo hace ser silencio para sí.

En el *Aforismo* cada sonido posee su propio silencio porque asume su intención de haber sido, antes de ser sonido, silencio.

La conciencia está en el ámbito del pre-sonido como experiencia de lo posible. El pre-sonido significa silencio como anticipación de sentido. El *Aforismo* expresa lo máximo, en el mínimo tiempo y espacio. La partitura tiene apenas diez compases llenos de ánimo *dolente*. De Elías la crea por la necesidad de volver a su tierra. Al crear el *Aforismo* descubre los pliegues y repliegues de su espíritu angustiado ante la imposibilidad en el tiempo del ‘retorno al hogar’. El *Aforismo* es la forma como se manifiesta el lazo inquebrantable que lo une a lo propio y al mismo tiempo es la expresión de la nostalgia. El sentimiento de dolor por la tierra natal y el paso previo por lo extraño que lo interpela es la condición de posibilidad del reconocimiento de lo propio. No es posible pensar el arraigo en lo propio pasando por alto la experiencia del reconocimiento de otras tierras y otros mundos, aunque en ello aparezca la angustia. Heidegger (2012) explica que:

la disposición afectiva manifiesta el modo “como uno está”. En la angustia uno se siente “desazonado”. Con ello se expresa, en primer lugar, la peculiar indeterminación del “nada y en ninguna parte” en que el Dasein se encuentra cuando se angustia. Pero, la desazón [Unheimlichkeit] mienta aquí también el no-estar-en-casa [Nichtzuhausesein] (p. 189).

De Elías se siente ‘desazonado’: en alemán, unheimlich, significa ‘que no tiene hogar’. Lo terrible de la angustia es que está como fuera de todo lugar, no tiene morada, no tiene

donde estar. Dice Heidegger (2010): “*Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae*” (p. 53).

El *Aforismo* es un espacio de soledad entre el ser y el no ser, es un tránsito, a tal intención, que lo que se diga en él, está necesariamente en transición, dejando de ser lo que se es para ser otra cosa. En su exponer el espacio de transición, el propio *Aforismo* se convierte en transitivo, es una transición que es a la vez y para sí, una culminación, una llegada.

El *Aforismo* está suspendido, pero a la vez ese estar suspendido es su propia naturaleza, su llegada a ser lo que se es. Las palabras son sin sonido. Se pronuncian en el aforismo y las palabras son transición, y son transición hacia el silencio.

El *Aforismo* hacia afuera deja escapar las palabras en sus sonidos, pero para sí, recibe las palabras en su vacío, en su silencio. Todo esto tiene como fundación el silencio. No es la vida ni la muerte, es el mundo y la realidad del silencio, ese es el verdadero mundo del *Aforismo*, siendo aforismo, la inmensa metáfora del lenguaje del silencio, de otra realidad.

El silencio parece detener el tiempo y ese momento aparentemente detenido hace aparecer, ya no al ser sonante, sino al ser silenciante. La comprensión del ser ocurre en el silencio y en el silencio se revela la intelección del ser. Por ello en el *Aforismo* habla la voz del ser, el acontecer del silencio. De Elías se forma en este pequeño mundo sonoro, no porque los sonidos digan quién es él, sino porque él es en los sonidos. Este *Aforismo* es él mismo, es su concepción de nostalgia, de soledad, de tristeza infinita.

4. Elegía. Segundo movimiento del Concierto para órgano antiguo y orquesta (2013).

El Concierto para órgano antiguo y orquesta fue un encargo de obra a De Elías por parte del maestro Rodolfo Ponce Montero, director del Festival de órgano *Pinto Reyes* y se estrenó en mayo de 2013.

Elegimos el segundo movimiento de este concierto, la Elegía, por ser el corazón de la obra que es de una fuerza expresiva, emocional, y con una persistencia sonora, como un ostinato.

Elegía, del latín *elegīa*, y este del griego ἐλεγεία o *elegeía*, hace referencia a una composición lírica en que se lamenta la muerte de una persona o cualquier otro acontecimiento infortunado.⁸⁴

De Elías decidió escribir este concierto dedicado a la memoria de su esposa que falleciera dos años atrás. La muerte hace cesar el diálogo del amor y lo que sobreviene es el vacío. Sartre (1989) dice: *“La muerte nunca es lo que da su sentido a la vida: al contrario, es lo que le priva por principio de todo significado”* (p. 331). Pero a la vez, *“la muerte como final de la vida se interioriza y se humaniza”* (Loc. cit. p. 326). Sólo así logra el compositor cambiar el significado de la muerte de tal manera que pase del vacío a la permanencia en una memoria sonora que trasciende el espacio y el tiempo. Sin embargo, leemos en Sartre (1989): *“Pero he aquí precisamente que la muerte afecta al escritor, en el momento mismo donde se prueba ansiosamente para saber «si tendrá la tela» de escribir otra obra, en el momento en que se espera”* [la muerte] (p. 331).

Elegía es ciertamente un momento del concierto que expresa el dolor de la pérdida, pero también es, en otro sentido, un compartir y expresar por última vez, la experiencia paralela del dolor acompañado. De Elías vive su propia musicotanatología. Su propia despedida.

La reflexión sobre la muerte está ahí, el universo anímico de De Elías está ahí. Este estar ahí hace patente su contenido de amor, es decir, de existir. Amor es existir en diálogo. En este encuentro existe movimiento de ambas partes, uno va hacia el otro y viceversa, van al encuentro de sí mismos a través del otro. Pero uno va hacia el otro en el sí mismo del creador, pues el uno ya no tiene existencia material. Es la reflexión de la muerte en relación con la reflexión de la necesidad de hablar de ello, musicalmente. Sartre (1998) escribió: *“la*

⁸⁴ Real Academia Española.

muerte no es en modo alguno obstáculo para mis proyectos: es solo un destino de estos proyectos en otra parte” (p. 336).

Así, el universo anímico se lee y se dialoga a partir de los propios espacios discursivos que el mismo creador propone. El creador participa de él. Es el universo anímico que regresa hacia el compositor y es ahí el origen y punto concéntrico de diálogo entre los dos, ahí su encuentro, una preexistencia donde ocurre la fecundación creativa.

Elegía es resultado de dicho encuentro: vivir la obra como experiencia de mundo siendo esta experiencia de mundo la propia elegía. Y esta *Elegía*, como experiencia de mundo, estará presente para otros encuentros. Entonces acontecerá la apropiación de la conciencia del autor por otras conciencias. Para desarrollar esta realidad, De Elías acude en ayuda de su naturaleza creadora. Esta ayuda se expresa en llevar a la perfección lo que le dio la naturaleza. En otras palabras, es preciso desarrollar el estado de conciencia creador de modo que responda a la expresión sonora de la muerte, de la ausencia, del olvido, de la nada, del amor.

Elegía actúa como si fuera un personaje creado por De Elías. A la *Elegía* concierne lo que Stanislavski (2009) menciona como: *“Hacer visible la vida creadora invisible del actor” (p. 20)*. La encarnación externa es importante porque transmite la vida interior del espíritu de De Elías.

Y Gadamer (2007) considera que: *“el mismo texto pertenece, como manifestación de un momento creador, al todo de la vida psíquica de su autor” (p. 361)*.

La intuición y el estado de conciencia creador, este ámbito del cual se extraerá el material sonoro, los recursos y la vivencia de la creación de la *Elegía*, es nutrido por un mundo emocional innombrable. *“Cuando la palabra calla de impotencia sobreviene la música”*.⁸⁵

⁸⁵ Estas palabras se atribuyen a Beethoven, pero no tenemos la referencia espacio-temporal.

Pero no gratuitamente, pues es imposible inventar una obra con una conciencia que no está en estado creador. Por eso la *Elegía* no nace en 2011, sino dos años después, cuando el compositor tuvo tiempo de asimilar y construir una historia anímica que resultara de su propia historia. Cuando mayor es el talento y más sutil el estado de conciencia creador, mayor es la elaboración que se necesita. Dice Gadamer (1998):

Es la conciencia de que cualquier hablante [creador], en cualquier instante en que esté buscando la palabra correcta [el sonido correcto] —es decir, la palabra [el sonido] que alcanza al otro—, tiene al mismo tiempo la conciencia de que no termina de encontrarla. Siempre pasa de largo una alusión, una tendencia más allá de lo que realmente en el lenguaje, apresado en palabras [sonidos], alcanza al otro. Un insatisfecho deseo de la palabra pertinente [el sonido pertinente] probablemente esto sea lo que constituye la vida y la esencia verdaderas del lenguaje (p. 89).

El estado de conciencia creador en Manuel de Elías se entiende como la historia concebida de una construcción de un mundo interior, en tanto es, por un lado, la exposición del contenido de este universo anímico, en el que se muestra la transición de la muerte a la vida, pero la vida con un sentido trascendente. Y esto se cumple también a través de otra transición, la de un modo de hablar musicalmente, a un diferente lenguaje emanado del estado de conciencia creador. La nueva forma de expresión, así como las figuras bajo las que se cumple el discurso musical, deviene estado de conciencia creador. La coincidencia de esta doble historicidad del estado de conciencia creador, su historicidad como acontecer en el tiempo hacia una nueva época, así como su historicidad en tanto que transformación de la conciencia hacia un estado de conciencia creador, es lo que nos permite hablar de “formación” y “evolución”. Entonces la experiencia, deviene complejidad-conciencia.

Cada nueva experiencia vivida por el compositor es un aprendizaje y el sentido de lo captado por la conciencia es modificado en el interior de la propia conciencia. En la formación De Elías se apropia de aquello a través de lo cual se autoforma. Y sigue en formación porque nunca alcanza todo lo que quiere ser. Ahora es un ser sin un ser.

El estado de conciencia creador que emana de la experiencia de la muerte precisa encontrar lo que Manuel de Elías extrae de la experiencia silenciante, desde un estado ensimismado

del que emana el mundo inaudible e invisible de la reflexión, hasta la conciencia que deviene creación estética, una obra consumada, escrita y susceptible de ser percibida, leída, analizada, interpretada y escuchada.

El extremo del silencio es la búsqueda de lo puro del sonido, que es un silencio elocuente. En ese sentido entendemos la afirmación que hace el compositor cuando dice: *“El silencio no existe. Creo que en el universo no existe el silencio porque todo es energía, y ésta, vibración; por lo tanto, sonido”*.⁸⁶ De Elías calla pero lo pone todo en el sonido que lo expresa todo. Merton (1999) habla de un ser que mantiene sus raíces ancladas en el origen y cuyo conocimiento está envuelto de espíritu, por esta cualidad: *“oye donde no hay sonido alguno. En la profunda oscuridad, sólo él ve luz. Sumido en el silencio, sólo él percibe música”* (p. 34).

En la medida en que De Elías se sumerge en la realidad sonante, adquiere una conciencia del origen, de lo esencial, lo necesario, lo a priori, que incide en el fenómeno del sonido. Este sumergirse en la realidad sonante lo lleva a descubrir que se trata de una realidad ontológica, una realidad originaria, induplicable.

El sonido no nació todo y de una vez inmediatamente después de la muerte, en el ser de Manuel de Elías. No como concepto, y no como obra de creación. Se fue formando largamente, meditando; tampoco nació como cimiento del que partir en la conciencia para la creación musical. No al menos al principio. ¿Cómo encontró De Elías los sonidos de la *Elegía* para órgano antiguo y orquesta? ¿Sólo se propuso descubrirlos en su consonancia de ser? ¿Sólo se les dio espacio para que se expusieran como lo que poseen desde el primer sonido de lo existente? Antes que hubiera sonido, ¿dónde habitaba el sonido? No en el silencio, pues el silencio es parte del sonido, habitaba en el todo de la materia -energía, vibración-, y en el todo del alma, por ello la música los funde en la *Elegía*.

Podemos entender el paso de De Elías del silencio al sonido, como la transformación de su universo anímico en *conciencia*. Conciencia entendida aquí como lo expresa De la Herrán

⁸⁶ Esta afirmación la hizo Manuel de Elías en la entrevista de enero de 2013.

(1998): “El hecho de que la conciencia pueda encuadrarse como el conocimiento y la experiencia del espacio, tono y contenido mental (reflexionado y significativo) acumulado justifica y hace admisible que se la pueda denominar *visión interior superior*”.

Pero esta *visión interior superior* requirió necesariamente un silencio primero. Hubo un silencio en De Elías que no correspondió a la ausencia. Todo lo contrario. Fue una presencia, una permanencia. Hablamos de un recogimiento interior para rescatar todo lo bueno vivido, un estado de serenidad y de paz sin el cual, no podía haber espacio para la creación.

*“Dale un silencio para que el alma, callada, / regrese a lo que fluye y abunda.”*⁸⁷ El alma no resiste su perpetua transformación en música infinita, el alma debe ser alma para ella y asumirse como alma, no como música, este regresar y darse cuenta que debe asumir su estado natural de alma es el silencio. Dar un silencio significa asumir el alma como alma y dejar el sonido en la música. Pero la música, una vez allegada al ser, es la “música callada” de San Juan de la Cruz (1946): *“porque (...) es inteligencia sosegada y quieta, sin voces del mundo; y así, se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio (...) en la soledad sonora”* (p. 130).

De Elías evoca los sonidos para la *Elegía* en algo semejante a lo que San Juan de la Cruz (1946) llama los ríos sonorosos:

Los ríos tienen tres propiedades: la primera, que en todo cuanto entran lo embisten y anegan; la segunda, que hinchen todos los vasos y vacíos que hallan delante; la tercera, que tienen tal sonido, que todo otro sonido privan y ocupan. Cuanto a la primera propiedad (...) el alma siente, (...) que vienen sobre ella todos los ríos del mundo, que la embisten y siente ser allí anegadas todas sus acciones y pasiones en que antes estaba; y no porque es cosa de tanta fuerza es cosa de tormento, porque estos ríos son ríos de paz, (...). La segunda propiedad que el alma siente es, que esta divina agua a este tiempo hinche los vasos de su humildad y llena los vacíos de sus apetitos. (...). La tercera propiedad que el alma siente en estos sonorosos ríos (...), es un ruido y voz espiritual que es sobre todo sonido y voz, la cual priva toda otra voz, y su sonido excede a todos los sonidos del

⁸⁷ Estos dos versos forman parte del poema: Música, de Raine María Rilke: en *El Libro de las Imágenes*, 1er. Libro, 1ra. Parte, 2002: <http://academia.uat.edu.mx/seriscarta/Traducciones/La%20m%C3%BAsica.htm>

mundo. (...). Esta voz o este sonoro sonido de los ríos, que aquí dice el alma, es un henchimiento tan abundante, que la hinche de bienes, y un poder tan poderoso, que la posee, que no sólo le parece sonidos de ríos, pero aun poderosísimos truenos; pero esta voz es voz espiritual y no trae esotros sonidos corporales, ni la pena y modestia de ellos, sino grandeza y fuerza, poder, deleite y gloria; y así, es como una voz y sonido inmenso interior que viste al alma de poder y fortaleza (pp. 116 y 117).

Así, cada sonido de sonidos en sí mismo y por su estar haciéndose permanentemente como ríos sonoros, una vez aparecidos, su vida es infinita y es interminable su creación. Los sonidos tienen su infinitud por pertenecer al mundo que está permanentemente haciéndose, permanentemente sonando. En el mundo de los sonidos, la idea musical de la *Elegía* tiene su significado en el concierto íntegro. Lo significativo se presenta como continuidad de la búsqueda entre los sonidos por los sonidos del ser.

La insinuación del sonido es que como lenguaje doliente induce su propia realización en el aparecer en su propio ser sonido, y en su propio ser sonido está su intención de formación como sonido doliente. El sonido en sí lleva su propia intención. Esto que lleva en sí el sonido que lo hace posible de ser música es su intencionalidad de ser expresado desde su posible silencio y de ahí su persistencia, esa forma ostinata.

La *Elegía* de De Elías es un anhelo de decir lo posible en lo pleno de su propia creación como una insinuación de su esencia. Es una insinuación de una vida que se fue. La insinuación toma posesión desde el sonido a la *Elegía*. Lo insinuado del sonido -que es una forma de decir- siempre estuvo ahí: en el ser y en su mundo interior. La unificación total en su posibilidad de ser total de los sonidos como sonidos produce el Ser. La *Elegía* de De Elías no trata de definir ni de nombrar absolutamente. Su única intención es sonar. Su música deviene dolor, el dolor de la separación de los amantes, el dolor de la muerte.

La música como poesía -creación- tendrá muchas lecturas, no tanto por sus interpretaciones, sino porque su ser es una música permanentemente haciéndose, de ello, que siempre proponga una nueva lectura. Y como creación, admitirá cada vez una lectura, siendo cada vez un mundo, cada vez un nuevo lenguaje, una nueva significación.

De Elías comienza la *Elegía* a partir de un sonido primigenio. Este sonido primigenio viene dado como sonoridad compleja. No se trata de un sonido aislado de la escala cromática: *do*, *do#*, *re*, *mi*, *sol*, *si*, ni aun de un trazo interválico: *si-do-sib-*, sino de un concepto. El sonido primigenio es un concepto. No es un concepto acabado, es un contenido a ser desarrollado. La *Elegía* está insinuada en él, no como obertura, sino como una sombra a ser descifrada por la conciencia en estado creador. El concepto hace aparecer el ser del sonido y así, el sonido llega al ser a través de la *Elegía*.

En el proceso de la manifestación, De Elías se consolida en su mismidad. Su obra nace de su voluntad, de su sensibilidad y de su dolor, del cual emana el sonido. De un sonido surge otro, y otro, y otro más. El sonido no deviene *Elegía* una vez que se concluye el concepto sonoro, sino que es la representación misma del concepto, de la idea musical. El sonido es paralelo al sentimiento de dolor y de pérdida, pero también a un sentido de vida, y de la posibilidad de renovación de la propia vida hacia un nuevo horizonte.

Sartre (1989) dice que, interiorizando la muerte, se individualiza, ya no es el incognoscible que limita a lo humano, es más bien: *“el fenómeno de mi vida personal, que hace de esta vida una vida única, es decir, una vida que no se reinicia, donde ya no se recobra lo perdido. Por ello paso a ser responsable, de mi muerte como de mi vida.”* (p. 327).

5. Imaginario a Dúo, para pianoforte y órgano positivo (2015).

Después de la muerte de su esposa, Manuel De Elías pensó que sólo le quedaba cerrar ciclos de su vida y entregar todo a una institución que se hiciera cargo de su obra. Pero después de dos años, se volvió a casar, y por circunstancias que sólo Dios conoce, De Elías tuvo un encuentro con su Creador y vivió una conversión a él con lo que inició una nueva vida de fe católica. Esto le hizo volver la mirada a Dios para reconocerlo como su Señor y el verdadero inventor de su música. La orientación del fluir emocionalmente en la creación del *Imaginario a Dúo*, lleva adelante, en una síntesis creadora, la experiencia de su conversión. Entonces el

compositor, al mirar al pasado y revisar todo lo que había escrito, expresó que nada había salido de sí mismo: *“Yo sólo he sido el amanuense de Dios”*.⁸⁸

El *Imaginario a Dúo* fue escrito para pianoforte y órgano positivo en el año 2015. La motivación de Manuel de Elías para crear esta obra, le viene dada de la lucha por generar una nueva forma de sentir musicalmente. En tanto que hay que expresarse de una manera diferente, hay que transmitir también sentimientos diferentes. Esta motivación emerge en un estado directo y conciente del ser que ‘necesita manifestar su fe’.

La conciencia de esta necesidad es la realidad esencial y se asegura cada vez que Manuel se comunica consigo mismo en un giro que lo lleva a la conexión con algo superior a sí y que aparece en su conciencia. Entonces tiene que replegarse para encontrar aquello en su interior. Bachelard (2011) escribió:

Al obligarnos a cumplir un regreso sistemático sobre nosotros mismos y un esfuerzo de claridad en la toma de conciencia, a propósito de una imagen dada por un poeta, el método fenomenológico nos lleva a intentar la comunicación con la conciencia creante del poeta (p. 9).

Dice De Elías:

*Yo emito un estado de ánimo a través de un sonido o varios sonidos, cierto matiz, cierto color, me detengo, eso toma un tiempo determinado. La reflexión sobre lo que acabo de expresar puede tomarme mucho más tiempo que lo que requirió expresar, y muchas veces surgen cuestionamientos hacia mi interior donde me pregunto si realmente lo que acabo de escribir representa con toda verdad, con toda precisión lo que concebí.*⁸⁹

Como explica Gadamer (2007):

⁸⁸ Expresado en la entrevista de marzo de 2013.

⁸⁹ *Ibidem*.

Se trata pues de una inversión del proceso creador en el proceso interpretador, inversión por la que el intérprete tiene que rehacer en su camino hermenéutico el camino creador en la dirección contraria; tiene que realizar en su interior un repensar este camino (p. 323).

Al interior de esta composición, De Elías hace emerger poco a poco el himno gregoriano ‘*Veni Creator Spiritus*’ que invoca al Espíritu Santo. Escrita para dos instrumentos de color completamente distinto, aunque sean teclados, y también diferente fuerza sonora, pareciera que se trata de un diálogo de dos entes en que uno se somete al otro, tal como la creatura a su Creador.

Nos introducimos en el análisis del conflicto ontológico de su quehacer musical. El conflicto de antiguos y nuevos valores. Tenemos enfrentados aquí a los representantes simbólicos de dos saberes puestos de manifiesto a través del antagonismo entre el cielo y la tierra.

En esta obra emerge la voz del Creador Primero, a quien De Elías reconoce, así, se podrá tener un acercamiento a la *verdad* de la obra creada, que es la fe expresa. Ortega y Gasset (1970) considera que: “*Verdad es lo que ahora es verdad, y no lo que se va a descubrir en un futuro indeterminado*” (p. 19). Esto es lo que importa ahora. Ahora el compositor reconoce a un solo Dios.

Ramos escribió que el poeta es un médium que está entre los dioses y los hombres, y agrega que: “*Heidegger parece aferrarse a la idea de que la poesía, así como el arte, son exclusivamente una proyección hacia lo divino, hacia lo infinito, quizá como una compensación a la finitud del hombre*” (en Heidegger 2010, p. 28).

El *Imaginario* pone de manifiesto un mundo no en el sentido de un conjunto de frases de la fe, ni en el de un objeto al que se pueda mirar. No tiene un devenir que se desplace hacia algún lado o tiempo, y no tiene devenir porque el espacio de la fe es lo in-espacial y el tiempo de la fe es lo a-temporal, la fe no deviene *Imaginario*, es *fe* en la completitud del *Imaginario*. Es un acontecimiento creativo, no hacer aparecer la fe de la nada, antes bien, del propio Creador, imitarlo, prolongarlo en nuevas creaciones artísticas.

De Elías toma la decisión de obedecer a Dios. Un acto de obediencia sería el primer acto creador en el sentido de fundar otra realidad. En la obediencia, De Elías funda la libertad a partir de una acción creadora. Creó un mundo, el suyo, su historia. Si Dios trabajó en la creación de la realidad, De Elías, siendo creado en esa realidad, es el vehículo para hacer creación, el hombre creado crea y lo hace por oficio porque ha heredado la acción de su Creador, crear. Crear es hacer una realidad nueva, esta realidad nueva es el compositor mismo transformándose. De Elías crea para re-crear, para re-crearse a sí mismo y en ello re-crear lo dado, el mundo, y en su re-creación encontrar paz y serenidad como un todo, y encontrar los vestigios de quien lo creó, establecer vasos comunicantes con el Creador de todo. Dilthey escribió que la expresión de una vivencia a través del arte, abre un ámbito espiritual que aparece en el mundo sensible:

en las grandes obras del arte (...) «algo espiritual se desprende de su creador». Por eso el arte es un órgano especial de la comprensión de la vida, porque en sus «confines entre el saber y la acción» la vida se abre con una profundidad que no es asequible ni a la observación, ni a la meditación, ni a la teoría (en Gadamer, 2007, p. 149).

El autor integra en el *Imaginario* las sonoridades que le son preciosas: todos los sonidos y todos los silencios. De Elías se propone solamente crear en la obra el objeto imaginado. Así, los sonidos del *Imaginario* remiten, en su conjunto, a la dualidad que tiene que ver con la tierra y el cielo, con la materia y el espíritu, pero también el bien y el mal. Y donde, también, el conciliar tradición y apertura es el ensayo de heredar la experiencia auditiva acumulada por siglos para proyectarla al futuro en una nueva forma.

Escuchar el *Imaginario a Dúo*, escucharlo con atención, es experimentar una música que surge de la interacción de sonoridades que existen independientes y simultáneas. Se desdoblan en varios momentos, que a su vez se desdoblan en multiplicidades. El sonido, cuyos componentes se mueven como energías independientes generando situaciones sonoras inauditas, apela a sentimientos puros y a la razón. Hay un gesto como de exclamación exultante constante en toda la obra que crea un ambiente de reflexión.

Es una obra que todo el tiempo está en movimiento. Con ella, Manuel de Elías ha abierto las posibilidades de la música al no hacer uso de ningún sistema preestablecido, y crear uno propio basado en la transcripción fiel del *Veni creator*, con ello se interna en terrenos cuyos tesoros sonoros se hacen audibles en el *Imaginario a Dúo*.

Para De Elías la esencia del 'ser' es 'sonar'. Cada objeto y cada ser viviente puede encontrar su esencia sonora dentro de un espectro total de sonoridades. 'Escuchar' el *Imaginario a Dúo* basta para guiarnos hacia un mundo sonoro que ofrece una versión translúcida de la realidad y de la fe. 'Los sonidos' de De Elías resuenan al fondo de los sueños del imaginario. Ese imaginario es el mundo sonoro que se fue tejiendo en su mente para crear este concierto.

Entre la realidad y la fe, está lo imaginario. De Elías supo recuperar el momento de su conversión en el reconstruir la realidad a partir de imágenes sonoras. Su música conjuga todos los sentidos, porque a De Elías le concierne la expresión de su tremenda sensibilidad, y es en la que pone un énfasis más cargado de poesía.

El *Imaginario* es una obra cuyos sonidos colocan al espectador en un ejercicio perceptivo solitario que ensaya enfrentarse al encuentro con lo invisible, lo sagrado.

Manuel de Elías siempre ha visto en el mundo una historia sonora y también ha encontrado en ella una huella de identidad. Para componer el *Imaginario*, ha hecho 'uso profundo' de todos sus conocimientos musicales para crear un lenguaje no prefabricado con el cual reproducir la atmósfera de transformación de su anterior vida a la nueva vida de fe. El *Imaginario a Dúo* sirve para buscar la manera de hacer escuchar la historia de su encuentro con Dios de la forma más cercana posible. El compositor no dudó en hacer una síntesis de su vida fuera de la tradición de la Iglesia y su encuentro con lo divino, recordando lo vivido.

En el concierto, dentro de una riqueza inédita de su propia concepción de tímbrica, se encuentran fusionados el atonalismo y los sonidos renovados de su fe. Todo contribuye al proceso de imaginación de un mundo hecho de un espacio-tiempo lleno de todo tipo de sentimientos traslúcidos. Encontramos este mundo en el *Imaginario*, cuya fuerza de expresión está hecha de sonoridades fuertes que dan un sentido benévolo a una música que concilia un presagio del futuro y una memoria de lo pasado.

A decir del propio compositor: *“El Señor no se cansa de llamarnos a vivir en su amor, ¿no será ya tiempo de aceptar su invitación y entregarle totalmente nuestra vida?”*⁹⁰

6. La obra musical de Manuel de Elías en orden cronológico.

- Pequeños corales, para coro mixto a capella. (Salmos), (1954)
- Cinco preludios, para piano, (1955-1962)
- Siete preludios, para guitarra, (1955-1993)
- Suite Motivos infantiles, para piano, (1956)
- Villancico, para coro mixto a capella, (1956)
- Movimiento, para violín y piano, (1956)
- Suite de miniaturas, para cuarteto de alientos, (1957)
- Danza, para piano y cuerdas, (1957)
- Humoresca, para trío de alientos, (1957)
- Nocturno para piano, (1957)
- Vals triste, para piano, (1957)
- Tres Hojas de álbum, para piano, (1957)
- Sinfonietta, para orquesta, (1958) Revisión (1961)
- Canción de Navidad, para coro femenino y piano u órgano, (1958)
- Preguntas y respuestas, para piano, (1958)
- Sonata breve, para piano, (1958)
- Preludio elegíaco, para órgano, (1958)

⁹⁰ *Ibidem.*

- Suite “Estampas infantiles”, para orquesta juvenil (cuerdas), (1959)
- Las erupciones, para contralto y piano, (S. Díaz Mirón),
- Canción de cuna, para órgano, (1960)
- Tres danzas, para flauta de pico, (1960-61)
- Preludio, para piano, (1961)
- Tres movimientos breves, para cuarteto de flautas de pico, (1962)
- Preludio, para viola y piano, (1962)
- Nocturno, para piano, (1962)
- Elegía, para viola y piano, (1962)
- Vitral No. 1, para conjunto de cámara, (1962)
- Credo, para coro mixto a capella, (1962)
- Preludio, para viola sola, (1962)
- Fantasía, para violoncello solo, (1962)
- Elegía, para clarinete solo, (1962)
- Divertimento “Impresiones sobre una Estampa colonial”, para conjunto de cámara, (1962-63)
- Aforismo, para coro mixto (1963)
- Pájaros perdidos, para coro mixto a capella, (R. Tagore)
- Divertimento, para instrumentos de percusión, (1963)
- Jahel, música para ballet, piano a cuatro manos, (1964)
- Obertura-Fantasía “Guanajuato”, (1964)
- Música incidental a “La Laguna” (Ionesco), (1965)
- Ciclos elementarios, para cuarteto de alientos, (1965);
- Diálogo, para violoncello y piano, (1965)
- Música incidental a “la vida es sueño”, (Calderón de la Barca), (1965)
- Música incidental “A la Seca”, para coro infantil (A. Olivares), (1966)
- Kyrie y Gloria, para coro mixto a capella, (1966)
- Pastoral, para piano, (1966)
- Ronda, para piano, (1966)

- Microestructuras, para piano, (1966)
- Melodía, para piano, (1966)
- Empiria, para voz y conjunto de cámara, (1966)
- In Memory of Ben Selekman, para orquesta de cámara, (1967)
- Cuarteto de cuerdas No. 1 "Trágico", (1967)
- Speculamen, para septeto de cuerda (1967)
- Memento, para narrador, coro mixto, flautas de pico y cuerdas, (1967)
- Pneuma, para barítono y conjunto de cámara (G. Bossert), (1967)
- Un pretexto y veinte abstracciones, para piano, (1967)
- Vitral No. 2, (música concreta), (1967)
- Elegía Heroica, para orquesta, (1967)
- Jahel, música para ballet (vers. orquestal), (1967)
- Sonata No. 1, para violín solo, (1968)
- Experiencias No. 3, gráfica para improvisación para cinco ejecutantes, (1968)
- Pro pax, (música concreta), (1968)
- Aforismo 1, para flauta sola (1968)
- Aforismo II, (música concreta), (1968)
- Quimeras No. 1, para dos pianos, (1969)
- Nimbé, flauta sola, (1969)
- Vitral No. 3, para orquesta, (1969)
- Sonata No. 2, para violín solo, (1969)
- Kaleidoscopio I, para órgano, (1969)
- Misa de Consagración, para las bodas del autor; para mezo-soprano, órgano y orquesta, (1970)
- Sonante No. 1, para piano, (1970)
- Sonante No. 1, para orquesta, (1970) (extraviado)
- Sonante No. 4, para orquesta, (1971) (extraviado)
- Parámetros No. 1, para sintetizador, (1971)
- Sonante No. 2, para orquesta, (1971)

- Sonante No. 5, para orquesta, (1972)
- Ludus, para tres coros mixtos, (1972-73)
- Suite de “Música Acuática” de Haendel, orquestación nel stilo d’un concerto grosso, (1973)
- Quimeras No. 2, para dos pianos (1973)
- Secuencias urbanas, serie de fuentes musicales, (1973)
- Kaleidoscopio II, para órgano, (1973)
- Sonante No. 6 “Homenaje a Neruda”, para quinteto u orquesta de cuerdas (1973)
- Concertante, para violín y orquesta (1973)
- Non Nova Sed Novo, electroacústica, (1974)
- Quimeras No. 3, para dos pianos, (1974)
- Sonante No. 3, para orquesta juvenil, (1974)
- Kaleidoscopio III, para órgano, (1974)
- Sonante No. 7, para orquesta, (1974)
- Pequeño vals para una línea y un piano, (1975)
- Juego a cinco, (Jeux) para alientos y percusión, (1975)
- Sine nomine, quinteto para cuarteto de cuerdas y piano, (1975)
- Preludio, para violín solo, (1975)
- Concertante, para piano y orquesta, (1975) (inconcluso)
- Obertura-Poema, para solistas, coro, órgano y orquesta de alientos, (1975)
- Primero sueño, 1a. parte. (Sor Juana) para dos narradores, solistas, coros y orquesta, (1976)
- Preludio, para viola sola, (1976)
- Aforismo, para contrabajo solo, (1976)
- Techos, música para un cortometraje cinematográfico, (1976)
- To play playing, para flauta sola, (1976)
- Los Cuatro Gatos, juego musical para niños; solistas, coro y orquesta infantil, (1977)
- Sonante No. 8, para orquesta, (1977)
- Imago, para clarinete solo, (1977)

- Mutaciones, para clavecín, (1977)
- Dos pequeños estudios, para piano, (1977)
- Nobody knows the trouble I've seen, versión para coro mixto, (1978)
- Sonante No. 9, para orquesta, (1978)
- Estro 1, y Estro 2, para coro mixto a capella (Sor Juana Inés de la Cruz) (1978)
- Reorquestación de "Psiquis y Eros", de C. Franck, (1979)
- Tla oc toncuicacan, (ahora cantemos), danza para dos flautas con cámara de eco (ad libitum) y percusiones, (1980)
- Música incidental a "Medea" (Eurípides), (1981)
- Música incidental a "Los últimos" (M. Gorki), (1982)
- Canción Indígena, para violín y piano ad libitum, (pieza didáctica), (1982)
- A voces, para coro mixto a capella, (1982-1983)
- Música incidental a "La ley de Creón" (O. Hármony), (1983)
- Concertante a doce, para conjunto de cámara, (1983)
- Interpolaciones, para sexteto de alientos, (1983)
- Aria olvidada y variación, para oboe, (1983)
- Adagio, para orquesta de cuerda, (1983)
- Balada concertante, para trombón, cuerdas y percusiones, (1983)
- Lírica breve, para orquesta de cuerdas, piano y timbales, (1984)
- Sonante No. 10, para coro mixto y orquesta, (Netzahualcóyotl), (1984)
- Concertante a cinco, (1986)
- Mictlán-Tlatelolco, para orquesta de cuerda, (1985-86)
- Aforismo "a Manuel Enríquez", para violín solo, (1986)
- Cartas de primavera, para orquesta de cuerda, (1986)
- Juego a dos, para flauta y fagot, (1987)
- Expresiones fugitivas, para coro mixto, (M. de Elías), (1987-1994)
- Veinticuatro aforismos, para piano, (M. de Elías), (1987)
- Introducción, fanfarria y danza, para quinteto de metales y percusión, (1987)
- Poema, para orquesta de cuerda, (1988)

- Siete canciones para niños, para soprano y piano, (M. de Elías), (1988)
- Canciones del ocaso, para mezzo-soprano y piano, (M. de Elías), (1988)
- Monólogo, para violín, (1989)
- Praeludium, para violín solo, (1989)
- Navidad Michoacana, siete piezas populares para coro de niños, a capella, (1990)
- Lamentatio, para órgano, "Ecce Lignum Crucis", (1990)
- Concierto para violoncello y orquesta, (1990)
- Fax music 1, para flauta en do sola, (1990)
- Fax music 2, para flauta piccolo sola, (1990)
- Fax music 3, para flauta alto sola, (1990)
- Fax music 4, para oboe solo, (1990)
- Fax music 5, para corno inglés solo, (1990)
- Fax music 6, para oboe de amor, (1990)
- Tri-neos. 1er. trío para clarinete, fagot y piano, (1991)
- Concierto de cámara para viola, orquesta de cuerdas y percusión, (1992)
- Wendyana, dúo para fagot y piano, (1992)
- Canciones del ocaso, versión para mezzo-soprano y orquesta, (1992)
- Diálogo fantástico para doce cuerdas, dúo de guitarras, (1992)
- Antífonas Profanas, para coro mixto, metales y percusión (J. Rulfo), (1993)
- Orquestación de Danzas Rumanas, de Béla Bartók, para alientos y cuerdas, (1993)
- Sinfonía para los más jóvenes, (2º. Movimiento, Cantilena) para orquesta, (1993)
- Orquestación de la Misa Santa Cecilia, de R. Guerra, para solistas, coro mixto y orquesta, (1993)
- Pensamiento, para flauta sola, (1994)
- Resonancias cardenches, para orquesta de cámara, (1994)
- Vocalise, para barítono solo, (1994)
- Introducción y Adagio sostenuto, para orquesta de cámara, (1994)
- Preludio N° 7, para guitarra, (1995)
- Mutaciones, versión para órgano, (1995)

- Tríptico, para violoncello solo “Homenaje a Shostakovich”, (1995)
- Sonante No. 11, “Bosquejos de una ofrenda”, para orquesta, (1995)
- “Alfa”, pieza pedagógica para orquesta de cuerdas, (1996)
- Tema quasi preludio, para órgano, (1996)
- Tri-tonos, segundo trío para clarinete, fagot y piano, (1996)
- Homérica, para violoncello solo, (1996)
- Música a Siete, (1996)
- Lectura, para trompeta en si b sola, (1997)
- Orquestación de Noche transfigurada de A. Schoenberg, para alientos y cuerdas, (1997)
- Arrullo íntimo, para mezzo-soprano, cello y crótalo, (1998)
- Cinco canciones para niños de S. Revueltas (versión libre para guitarra y orquesta de cuerdas), (1999)
- Mutatis Mutandis, para flauta, 2 oboes, fagot, 2 cornos y cuerdas, (1999)
- Meditativo, para coro mixto y órgano, (1999)
- Concierto Coyoacanense, para guitarra y orquesta, (1999)
- Sonante N° 12, para orquesta, (2000-2001)
- A manera de enhorabuena, para piano, (2001)
- Ludus Guanajuatensis, para órgano antiguo, (2002)
- Volátil, para flauta piccolo sola, (2002)
- Conmemoraciones, para orquesta, (2003)
- Salmodia, para mezzo-soprano a capella, (2003)
- Meditativo y tema variado, para orquesta de cámara, (2003)
- Foi mudando, mudando, Cantata breve para barítono, piano, saxofón y percusiones, (2004)
- Antífonas Profanas, (J. Rulfo), (1993) versión para coro mixto y órgano (2004)
- Músicas Místicas y Festivas, Imaginario para quinteto de metales, (2005)
- Paloescrito, Preludio N° 8 para guitarra, (2005)
- Tres Bocetos, para contrabajo solo, (2005)

- Concierto para piano y orquesta, (2006)
- Divertimento Concertante en tres movimientos encadenados, para orquesta de cámara, (2006)
- Orquestación de Tres Piezas Póstumas para piano de Gerhart Muench, para orquesta de cuerdas (2007)
- Enigmas Rugelianos, para orquesta sinfónica, (2007)
- Orquestación de la Balada Mexicana de Manuel María Ponce, para orquesta sinfónica, (2007)
- Orquestación de Tanguitis de Alfredo Rugeles, para orquesta sinfónica (2007)
- Preludio No. 9 para guitarra. (2007)
- Praeludium para viola sola. (2008)
- Orquestación del Carnaval op. 9 de Robert Schumann (2007-2008)
- Orquestación de las 10 Bagatelas op. 5 de Alexandr Tcherepnin (2008)
- Orquestación de La Isla Alegre de Claude Debussy (2008)
- Sinergias, Cuarteto en un movimiento, para violín, viola, violonchelo y piano (2009)
- Preludio No. 10 para guitarra. (2010)
- Orquestación de la Sonata para violonchelo y piano opus 65 de Federico Chopin (2010)
- Ex aequo, Dúo para clavecín y órgano portativo. (2011)
- Pliego Laudatorio para órgano. (2011)
- Oda. Cantata para soprano y orquesta. (2012)
- Página Elegíaca para violonchelo solo. (2012)
- Concierto para órgano antiguo y orquesta. (2012-13)
- Poema para orquesta de cuerdas –Segunda versión- (Testimonios I) (2013)
- Diálogos Eclécticos, para salterio y piano. (2014)
- Imaginario a Dúo, para pianoforte y órgano positivo. (2015)
- Imaginario para piano y orquesta. Versión segunda (2017)

CAPÍTULO VII

Validación de las implicaciones formativas para el proceso creativo de compositores concretos.

Testimonios en diálogo.

Cada obra de Manuel de Elías lleva una huella de sus acciones, pensamientos y sentimientos, como vestigios de origen de la tierra, *tierra con la que fue formado* y a la que constantemente interroga. Los ‘otros’ existen para él, en tanto participan de esta realidad en la que patentan una cultura que los congrega. Los ‘otros’ son los músicos que comprenden y comparten lenguajes abiertos con y hacia sus conciencias perceptivas. Por tanto, participan de un mismo código que forma parte de su ser-en-el-mundo. La música, como forma de pensamiento, desoculta las existencias. Al mostrarse a los otros, De Elías se vuelve objeto de la percepción, susceptible de interpretación, comprensión y conocimiento.

Mirar a De Elías desde ‘los otros’ amplía la conciencia que tenemos del compositor y de su obra porque cada uno puede aportar algo diferente. El objetivo es conocer puntos de vista nacidos de interioridades que nos muestran grandes espacios de su percepción. ¿Por qué es importante ‘la alteridad’? Porque es lo que Octavio Paz (1972) expresó: “*puentes que nos llevan a otra orilla, puertas que se abren a otro mundo*” (p. 6). Ese otro mundo es el que nos interesa conocer. Poder penetrar en los actos del *Dasein*, desde ‘los otros’.

Cada acto viene dado desde el *Dasein*. Desde el punto de vista hermenéutico, a nivel simbólico, De Elías está dialogando con el entorno, con las otras conciencias, a través de su lenguaje. Su acto es un argumento, su manera de ser es un argumento, su personalidad es otro argumento, todo posible acto es un argumento con fundamento de ser narrado por el otro. Si el ser humano, la conciencia del hombre, inmerso en lo social, en la historia, en la tradición, dialoga con sus actos, reforzando una tradición o negando una tradición, y este afirmar o negar una tradición, desde el punto de vista hermenéutico, es una formación que

tiene para con el otro desde la experiencia de mundo, y desde la experiencia de formar, autoformándose él mismo, De Elías se hace mundo. Este mundo deviene lenguaje y es posible de ser dialogado.

Cuando nos planteamos la necesidad de volver la mirada a otros músicos fue para dialogar con ellos y descubrir si es posible que los futuros compositores encuentren su propio lenguaje por la aproximación:

- a) Al conocimiento del ser de Manuel de Elías.
- b) Su poética.
- c) El análisis de su obra.

¿Puede esta búsqueda brindar un nuevo sentido de la composición, ese estado de conciencia creador que surge cuando cada uno se conoce a sí mismo?

Esta pregunta tenía que ser respondida por otros músicos, quienes, en su posibilidad de entregarse por completo al acto de escuchar, podían abrirse a percibir, conectar y por ello comprender los pensamientos musicales de De Elías, ya sea porque lo conocen, o porque conocen algo de su obra.

Estudiar a De Elías, desde el punto de vista de otros músicos, permite indagar las implicaciones para la formación de compositores a partir de su acto creador. Así es como nacen y crecen las pedagogías de las diferencias.

La primera acción: ponerse en contacto con los expertos. Este primer paso abrió la puerta al diálogo, a esa búsqueda particular sobre Manuel de Elías desde su creatividad musical, su esencia en lo humano, la conciencia creadora y su experiencia formativa.

1. El grupo de expertos.

Una vez que se ha estudiado lo más relevante, desde el ser-en-el-mundo y la experiencia de mundo de De Elías, que contribuyó a su formación como compositor, se consideró necesario verificar y contrastar las observaciones efectuadas en el compositor respecto de la transferibilidad formativa mediante lo creativo para la composición musical.

2. Selección de los expertos y envío del cuestionario.

La selección del grupo de expertos se hizo de acuerdo a los siguientes criterios:

- a) La aportación formativa en el área de composición.
- b) Los conocimientos y experiencias en el ámbito de la formación.
- c) El conocimiento sobre el compositor, como director de orquesta y como creador.
- d) El conocimiento de su obra.

3. Los participantes y la publicación de entrevistas y cuestionarios.

El resultado de las entrevistas y encuestas de los expertos, se entretajan en el desarrollo de algunos capítulos de la tesis. La mayor parte de sus diálogos están transcritos en este capítulo.

4. Estructura del cuestionario.

¿Es posible dialogar con la vida y obra de Manuel de Elías, y como resultado de ese diálogo, encontrarse cada compositor a sí mismo y descubrir su propio lenguaje musical? Esta pregunta se descompuso temáticamente en los siguientes aspectos:

- a) Referencias del autor y de su obra.
- b) Conocimiento sobre composición e interpretación.
- c) Conocimiento sobre el estado de conciencia creador.
- d) Aspecto crítico en torno a lo formativo (pedagógico).
- e) Aportaciones a la música mexicana y latinoamericana.

5. La aperturidad y el convivir.

Heidegger (2000b) expone el concepto de ἀλήθεια como desencubrimiento: *“La verdad es ese desencubrimiento del ente mediante el cual se presenta una apertura. En ese ámbito abierto se expone todo comportarse humano y su actitud. Por eso, el hombre es al modo de la existencia”* (p. 9). Visto de esta manera, y tal y como acabamos de exponer, el *Dasein* de De Elías, al desplegarse en el mundo como lenguaje, y por ser un *homo ludens*, se manifiesta al mundo. El sentido de juego aquí no es gozar o sufrir; perder o ganar; sino entregarse, abrirse, arriesgarse. Jugarse la vida. Estar expuesto, colocado en la inmediatez de frente al otro, es siempre un estado de des-ocultado. Heidegger (2000b) escribió:

Meterse en el desocultamiento del ente no es perderse en él, sino que es un retroceder ante el ente a fin de que éste se manifieste en lo que es y tal como es, a fin de que la adecuación representadora extraiga de él su norma. En cuanto un dejar ser semejante, se expone el ente como tal trasladando a lo abierto todo comportarse. El dejar ser, es decir, la libertad, es en sí misma exponente, existente. La esencia de la libertad, vista desde la esencia de la verdad, se revela como un exponerse en el desocultamiento del ente (p. 8).

El objetivo de dialogar con los expertos participantes, respecto de algunos aspectos del ser creativo del compositor, es alejarse del *Dasein* desde una referencia retrospectiva, anticipativa del tiempo como verdad, para poder observar sus actos.

Se dialoga lo más fundamental y concreto en relación a la experiencia compartida. Merleau-Ponty (1994) nos hace ver cómo por el diálogo nos podemos acercar al conocimiento del otro y el otro se conoce a sí mismo:

En el dialogo presente, se me libera de mí mismo, los pensamientos del otro son pensamientos suyos, no soy yo quien los forma, aun cuando los capte en seguida de haber surgido o los preceda; mas, la objeción del interlocutor me arranca unos pensamientos que yo no sabía poseía, de modo que, si le presto unos pensamientos, él, a su vez, me hace pensar. Es solo luego, cuando he dejado el diálogo y lo recuerdo, que puedo reintegrarlo a mi vida, convertirlo en un episodio de mi historia privada (p. 366).

Comprender abarca el modo de conocer al ser del *Dasein*, así como el modo en que puede ser comprendido lo que el *Dasein* conoce como teoría y como mundo. La comprensión constituye el ser del ahí y no una aprehensión temática. La *alteridad*, puede alcanzar la comprensión en el tiempo por la particularidad de que el *Dasein* de De Elías está abierto y por tanto es proyectante, de tal manera que, en su acontecer, se sabe qué pasa con él. Los otros también están en esa constitución proyectiva y en su encuentro lo que concurre es sonido.

El sonido extiende el ser y el ser extiende el sonido, en sentido de existencia, no de duración. Los sonidos extienden la existencia, pero esta existencia es extendida por el sonido, prolonga al ser la posibilidad de ir al allá, desde su ahí, que alcanza al otro por su aperturidad y en ese sentido es que puede conocerse la música de De Elías con una conciencia que a la vez deviene lenguaje.

Heidegger (2012) explica que una condición del ser-en-el-mundo es el coestar con los otros, es un constitutivo existencial y es el modo de ser del ente que se manifiesta en el mundo. Por el mero hecho de ser, el *Dasein* tiene el modo de ser del convivir. La coexistencia se muestra como un peculiar modo de ser del ente:

El resultado ontológicamente relevante del análisis anterior del coestar consiste en haber hecho ver que el "carácter de sujeto" del propio Dasein y del Dasein de los otros se determina existencialmente, esto es, se determina a partir de ciertas formas de ser. En las cosas que nos ocupan en el mundo circundante comparecen los otros como lo que son; y son lo que ellos hacen (p. 142).

Y lo que ellos hacen, y que por ello nos importa su forma de comprender a De Elías, es música, en diferentes formas. La comprensión del ser es más próxima en tanto que comparten un lenguaje que les es conocido, y pueden por este motivo, interpretar al *Dasein* y lo que realiza en el mundo. Heidegger (2012) explica: *"El Dasein propio, lo mismo que la coexistencia de los otros, comparece inmediata y regularmente desde el mundo en común de la ocupación circunmundana"* (p. 142). Pero no basta el hecho de que los sonidos sean

apertura y que los otros perciban por el oído la música del compositor para comprender e interpretar el *Dasein*.

La pregunta fenomenológica pretende descubrir al ser del ente que se manifiesta como músico, y como un músico que inventa una obra. Por tanto, las preguntas para aproximarse al ser que es inventor tienen que ver con el conocimiento del acontecer pensante musical de De Elías, hacia una orientación evolutiva, en clave de más complejidad-conciencia, y desde ella y por ella, a más y mejor experiencia y formación.

No hay una clara separación entre los elementos de la conciencia creadora y la experiencia formativa en De Elías porque en él están íntimamente relacionadas. La orientación evolutiva de su conciencia lo llevó desde la niñez a la búsqueda personal de autoformación.

Leemos en Gadamer (2000) cómo el aprendizaje es una decisión personal:

El aprendizaje es el asunto íntimo de cada cual, y nadie puede echar esa responsabilidad sobre otros, dado que acontece en nuestra íntima morada, que es el lenguaje. Ajena a las “competencias” y a las “habilidades”, la auténtica educación es un resultado de la voluntad de autoeducarse conforme a los elevados ideales de la cultura (p. 90).

De Elías coincide con este pensamiento, pues ya conocemos su anterior afirmación de que *a componer no se enseña*, y aunque algunos músicos han afirmado que sí se enseña, podemos extraer de sus respuestas, otra coincidencia con De Elías, porque al final, llegan al punto de que en realidad lo que se enseña, son las técnicas y otros recursos. Otros dijeron que más bien, se guía.

De Elías fue elevando su pensamiento a la reflexión compleja sobre la composición con lo cual su conciencia habitual evolucionó a un estado de conciencia creador. Cuanto más profundamente desarrolla su experiencia, más compleja se hace su conciencia y va decantando su concepto de invención. El estado interior del *Dasein* está relacionado con su

estado exterior en un equilibrio que, de no existir, la conciencia no alcanza una plena vivencia y por lo mismo, tampoco puede inventar. Entendemos que su idea de invención también es resultado de su educación en los contenidos de la tradición de su entorno y a partir de ahí, a la búsqueda de su propia aportación personal.

6. Análisis de contenido.

El procedimiento utilizado en la presente investigación para el análisis de las entrevistas es el análisis de contenido para profundizar en la comunicación de los participantes.

Las respuestas se agruparon de acuerdo a algunos elementos de los discursos de cada experto y se clasificaron en categorías con el fin de presentar con claridad el sentido de sus expresiones.

Comenzamos con una aproximación conceptual acorde a nuestra metodología cualitativa, que nos permite flexibilidad, pero tratando de lograr precisión en la síntesis de las opiniones recabadas según la perspectiva desde donde cada participante emite sus puntos de vista.

No pretendemos alcanzar un rigor científico en los resultados, no en el de las ciencias naturales. Más bien, desde las ciencias del espíritu, percibir en los mensajes, el contenido afectivo, filosófico, objetivo, emocional para, al final, encontrar la resonancia interior respecto de la postura poética (en el sentido de poiesis) de Manuel de Elías sobre la composición.

Debido a que las entrevistas se realizaron a personas que se dedican a diferentes actividades del mundo de la música, no se pudo aplicar un único cuestionario. Pero de las cinco actividades que realizan los participantes: dirección de orquesta, composición, interpretación, investigación y formación, algunos se ocupan de dos o más de estas actividades. En otros momentos, no pueden responder por no estar en su campo de conocimiento ni de su práctica profesional. Lo que vamos a hacer será comentar las

respuestas más relevantes de las entrevistas y que tienen puntos en común con el mayor número de participantes.

Las respuestas a las preguntas de investigación, están sintetizadas a través de los testimonios, en forma de diálogo, de los expertos participantes.

7. Preguntas y respuestas de investigación.

¿CUÁNTO AÑOS TIENE DE CONOCER AL MAESTRO MANUEL DE ELÍAS?

Alberto Guzmán	15
Alcides Lanza	47
Alfredo Rugeles	27
Carlos Alberto Vázquez	17
Darwin Aquino	6
Diana Arismendi	15
Dobrochna Zubek	6
Edison Quintana	40
Edith Contreras	50
Guido López-Gavilán	Si me guío por los profundos sentimientos de admiración y amistad que le profeso, diría que lo conozco de toda la vida.
Jose Juan Hernández	25
Juan Trigos	23
Ricardo Dal Farra	16
Rodolfo Ponce Montero	52
Zulyamir López-Ríos	35

**DURANTE ESE TIEMPO ¿CÓMO HA SIDO EL ACERCAMIENTO A SU OBRA?
(ASISTIÓ A CONCIERTOS DIRIGIDOS POR ÉL. DIRIGIÓ O INTERPRETÓ OBRA SUYA.
ASISTIÓ A CURSOS O CONFERENCIAS. ANALIZÓ SUS OBRAS).**

Alberto Guzmán:

En 2013, en mi calidad de director de la Escuela de Música de la Universidad del Valle, organicé el XIX Foro de Compositores del Caribe, en homenaje a la memoria de Jorge Sarmientos y tuve la fortuna de contar con su presencia. En el concierto inaugural dirigí su obra para orquesta sinfónica “Sonante N°4”. El Maestro Manuel de Elías realizó un extraordinario taller con la orquesta de estudiantes de la Escuela y participó en las charlas de composición con los demás invitados.

Alcides Lanza:

Principalmente a través de obras que he oído en conciertos dentro de los festivales del Colegio y otros, y además, porque el maestro De Elías tuvo la gentileza de darme una media docena de partituras de sus obras. Algunas, claro, se han ejecutado en concierto y además poseo una docena de obras suyas grabadas en disco compacto. Otro aspecto a citar es que en la biblioteca de música de la Schulich School of Music en Montreal, donde he enseñado yo mismo, están los CD’s del Colegio de Compositores, institución creada por De Elías.

Alfredo Rugeles:

Naturalmente he podido conocer su obra, no sólo escuchándola en los diferentes festivales y encuentros a los que he tenido el privilegio de asistir, sino también dirigiendo varias obras de su autoría como el “Sonante N° 9” (1978) para orquesta, parte de su serie

de 11 Sonantes, compuestos para diversas formaciones desde el piano solo, quinteto de cuerdas, orquesta de cámara, coro mixto hasta orquesta sinfónica; “Música a Siete” 1996 para flauta, clarinete, violín, viola, violonchelo, timbales y piano; “Meditativo y Tema variado” (2003) para orquesta de cámara; su estupenda orquestación realizada en 2007 de mi obra “Tanguitis” y su bella obra “Enigmas Rugelianos” (2007) para Orquesta, las cuales me dedicó con motivo de la celebración de mis 25 años como director de orquesta y que tuvimos el honor de estrenar en Caracas en ese mismo año.

Además de las mencionadas obras, he tenido la suerte de admirar su trabajo como compositor en obras al presenciar en vivo composiciones como: “Conmemoraciones” (2003) para Orquesta; Volátil (2002) para flauta piccolo; “Tri-neos” (1992) para clarinete, fagot y piano, “Tri-Tonos” (1996) clarinete, fagot y piano; las bellas “Canciones del Ocaso” (1992) para mezzo-soprano y orquesta, y el magnífico “Concierto para violoncello y orquesta” (1990).

Muchas de sus obras han sido programadas dentro del marco del Festival Latinoamericano de Música de Caracas, a los cuales, el Maestro De Elías ha sido invitado permanente y nos ha honrado con su presencia desde el año 1991.

Igualmente, poseo en mi archivo varias de sus partituras como “Concertante a doce” (1983) para conjunto de cámara; Poema (1988) orquesta de cuerdas; “Mutaciones” (1977) para clavecín y “Microestructuras (1966) para piano solo, entre otras, las cuales me han permitido admirar su inmenso trabajo creativo que asciende a más de 200 obras en su vasto catálogo, lo cual no sólo denota su gran dedicación a la creación musical sino su gran oficio, destreza y calidad musical de su obra.

Carlos Alberto Vázquez:

Mayormente a través de conciertos, del *Colegio* y programando obras suyas en eventos que he organizado.

Darwin Aquino:

Su música me impactó desde el momento en que pude escucharla en vivo y él mismo dirigiéndola. Desde luego que conocía su obra desde antes, pero este fue el momento más crucial en la percepción de la misma. A partir de allí con los Encuentros y al conocerle personalmente ya este interés no ha hecho más que crecer cada día.

Diana Arismendi:

Sí, por supuesto, conocerla no sólo, sino apreciarla, conozco extensamente la obra del maestro, su obra sinfónica, su obra de cámara, su maravillosa música de piano, su música vocal, el acercamiento ha sido por diversas vías, naturalmente por mi interés en la música latinoamericana, como decía antes en mi condición de directora ejecutiva del festival, hemos programado sus obras muchas veces, hemos asistido también a otros encuentros, festivales en otras partes de américa latina juntos, así que he tenido la oportunidad de escucharla muchas veces, en vivo, y también la he conocido desde el punto de vista académico.

Dobrochna Zubek:

Mi investigación de Doctorado en Chelo Performance en la Universidad de Toronto era sobre música mexicana para chelo solo. El maestro Manuel de Elías compuso más obras para chelo solo, entre 1962-2012.

Edison Quintana:

Puedo considerarme casi un especialista, vale la inmodestia, si me perdonas, porque he tocado toda la música de él para teclados, la mayor parte, por supuesto ¿no? pero sí todo lo que ha sido para piano, y orquesta, y música de cámara. He tenido la oportunidad entonces, de familiarizarme con la música de él.

Edith Contreras:

Cuando regresé de estudiar canto en la Escuela Superior de Canto de Madrid, comencé a dar conciertos y en 1995, grabé un disco con su música. El maestro de Elías escuchó el disco y parece ser que le gustó lo suficiente como para abogar por que se me diera la Medalla Mozart 1995, siendo jurado de tan importante premio. Me invitó posteriormente a cantar su obra “Canciones del ocaso” para orquesta y voz (de la que también existe la versión para piano y voz hecha por el propio compositor), mismas que interpreté tanto con la orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, como con la Orquesta Nacional de San Salvador, dirigida en ambas ocasiones por él mismo. Asimismo, me invitó a interpretar obras de varios compositores del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte dentro de las cuales por supuesto había obras de De Elías. Fue un concierto muy interesante en el que por primera vez interpretaba obras contemporáneas, adentrándome en un mundo nuevo para mí. Se interpretaron en México, D. F. y en San Salvador. También grabé una obra de Edgar Valcárcel intitulada Homenaje a Duparc, para soprano, corno, cello y piano (1990) que el maestro de Elías como presidente de la Asociación del Colegio de Compositores me incluyó dentro de la colección de Discos Vol. 1 y Vol. 2 que salieron a la luz, con el mismo nombre de la Asociación.

Guido López-Gavilán:

Asistiendo a conciertos y festivales internacionales, conocí primeramente su obra y su prestigio antes de conocerlo personalmente. Desde un inicio me llamó la atención que su música transmite sensibilidad y sólida formación profesional.

José Juan Hernández:

El único acercamiento a su obra ha sido el de algunas obras, que el maestro Manuel de Elías, me proporcionó amablemente.

Ricardo Dal Farra:

Conozco toda su producción electroacústica. Es un mundo que Manuel estuvo explorando en un determinado momento y que por una serie de razones no estuvo tan satisfecho de los resultados. Yo creo que hay algunas características que tiene Manuel, como lo que le gusta hacer con los juegos de palabras, por ejemplo, los anagramas, etc., que conforman una serie de características que él tiene, y todo esto se ve reflejado en su forma de trabajo. Y yo me remito, en vez de ir a sus obras acústicas, a las pocas obras que él hizo, y que yo conozco, con algunas experiencias electrónicas.

Manuel tiene una serie de obras que tienen muchos años, de cuando él estaba arrancando y que él me comentaba que había comenzado a hacer trabajos de música, que eran experimentos, pero que él no quería hablar de música experimental porque si se trata de hacer música experimental, si son experimentos, no eran música realmente, entonces estaban para la basura. Eso decía él. Esos experimentos los había hecho, al principio, con lo que tenía en su propia casa, trabajaba con música concreta, y de esto no le quedó nada, no llegaron a ser composiciones. Eso implica una cierta línea, que tiene que ver con una educación más allá de la composición.

Desde el punto de vista de la educación, eso tiene una cuestión importante que tiene que ver con fijar posiciones, y la composición tiene que ver con un pensamiento en el que, si no hay una intención, finalmente la composición termina siendo un mero ejercicio. Eso que parece tan simple, que tal vez para un compositor es claro, para un contexto educativo, no siempre lo es.

Rodolfo Ponce:

Conozco casi toda su obra para teclado, la he interpretado y la he grabado. Recientemente, en público, la última fue el estreno del Concertante para pianoforte y órgano positivo, de 2015, que escribió para el maestro José Suárez y para mí. Fue un

encargo del festival de órgano de la ciudad de Guanajuato que hasta entonces dirigía yo, del cual fui fundador. Y a raíz de este festival fue que comencé a estar en contacto sobre todo con la obra organística de Manuel. Hablando de esta obra, el Imaginario a Dúo, cuando está en ella, una de las primeras cosas, hablando de la interpretación, uno de los primeros problemas que se presentaban era el equilibrio de unos instrumentos aparentemente tan desiguales sobre todo en cuanto a la potencia del sonido, porque estaba pensado para un piano de cola y, además, por instrucciones precisas del compositor, el piano con la tapa abierta. Entonces, claro que ya en la partitura venían muchas sugerencias, pero otras las tuvimos que resolver los intérpretes, pero, siempre con el aval del compositor, que decía, ustedes tienen libertad, es una sugerencia nada más.

Manuel cree que la composición es libertad, eso no quiere decir libertinaje, quiere decir que, si lo hace libremente, el que lo recibe tiene que actuar con libertad, con responsabilidad, pero con libertad, porque él cree que la obra no está completa sin la asistencia del intérprete, y eso es bonito porque hace que la música pueda tener tantas facetas, la cosa es encontrarla.

Hubo una segunda invitación para que nos escribiera una obra, esto fue, creo que, en el 2011, y fue escrita para órgano portativo y clavecín. Una estupenda obra bellísima que pienso que es una de las grandes aportaciones que ha tenido el festival de órgano.

**DESDE QUE CONOCE AL MAESTRO MANUEL DE ELÍAS
¿HA PERCIBIDO UNA EVOLUCIÓN EN SU PENSAMIENTO MUSICAL?
EN COMPLEJIDAD, EN EXPRESIÓN, EN SENCILLEZ, EN PROFUNDIDAD.**

Alberto Guzmán:

Es necesario decir que con la música artística sucede algo extraño e indeseable: todo el conjunto de tecnologías que han hecho posible eso que se denomina ‘globalización’, nos permite estar informados –con prontitud y plenitud- de lo que pasa en el continente europeo, incluso en muchos de los países asiáticos. Sin embargo (he ahí la paradoja) es muy difícil, cuando no imposible, tener un contacto fluido con las obras y el quehacer artístico de los compositores latinoamericanos. Eso hace que seguir la huella (el devenir) de la evolución en la creación de Manuel de Elías no sea tarea sencilla. Una cantidad apreciable de las obras que integran un catálogo importante (creo que son cerca de doscientas obras) no circulan en los canales de difusión. Dicho lo anterior y con las obras que conozco de Manuel de Elías puedo decir que su pensamiento musical parece estar permanentemente al acecho de un rico tejido de relaciones cromáticas y espaciales, a partir de materiales muy simples: un intervalo, una progresión rítmica, un contraste de colores instrumentales alrededor de una misma nota, etc.

Alcides Lanza:

Sí, veo que su lenguaje ha progresado, diría yo, con un enfoque libre, una búsqueda de sonoridades novedosas. Él siempre ha estado interesado en una rítmica muy rica, también ha explorado el aspecto tímbrico, y eso lo ha llevado a una forma de escritura muy personal. Su lenguaje es conciso y muy claro.

Alfredo Rugeles:

Creo que uno llega a la comprensión de la evolución del pensamiento musical con la madurez. El oído tiene la facultad de percibir, oír y escuchar con los años con mayor agudeza y percepción consciente. Por tanto, la evolución del pensamiento musical viene dada en forma evolutiva y se va desarrollando con el tiempo. A medida que transcurre el tiempo nos volvemos más agudos y conscientes de todo lo que percibimos. Esa condición es algo personal y que cada músico desarrolla en mayor o menor medida. En el caso de De Elías, el proceso ha sido natural y lógico. Su evolución ha sido constante y siempre creciente.

Carlos Alberto Vázquez:

Me parece que el maestro de Elías siempre está en una constante evolución, cosa que a mí como compositor me agrada mucho. Ahora, ¿cómo ocurre esa evolución? Yo pienso que por necesidad, pero eso está en cada compositor y como este conceptualice este arte. Yo no podría estar componiendo de la misma forma a través de los años. Uno tiene que cuestionarse a sí mismo que reinvertirse como creador. No puedo pensar en componer con fórmulas y seguir repitiéndolas por siempre.

Dobrochna Zubek:

Sí, claro. Hay mucha diferencia entre las estructuras, en las formas, por ejemplo: Fantasía para chelo solo (1962), tiene una forma simétrica y tiene centro de la tonalidad. Homérica para chelo solo (1996) no tiene una estructura fija. Sin división de los compases (Liberamente, mesto, son las indicaciones). El espacio y silencio entre los fraseos son más importantes para preparar un clímax musical. Su Página Elegiaca para chelo solo (2012) usa más timbre y profundidad del sonido (contrastes en dinámica, intensidad y ritmo).

Edison Quintana:

De lo que yo conozco, su obra pianística, hay una notable evolución. Y puedo agregar que, dentro de esa evolución, Manuel mantiene una seriedad en su aproximación a la música y fidelidad_a lo que él como músico tiene respecto a su estilo de composición. Nunca se vio en la ocasión de tener que cambiar su estilo y personalidad de compositor por el afán de ganarse un público. En ningún momento, abarató o cambió el estilo por hacerlo más fácil o más directo. Nunca lo hizo, siempre fue fiel a sus ideas musicales, totalmente nuevas, originales, y que han sido la base de sus obras y hasta el momento, creo que el *Concierto para Piano* sería la culminación de su estilo. Siempre me he sentido muy afín con el lenguaje, no me ha costado demasiado acercarme a su música pues la siento muy cercana a mi propia manera de ver la música.

Edith Contreras:

De cuando canté su obra “Canciones del Ocaso”, a cuando interpreté una *Antífona a capella*, ya era un lenguaje bastante diferente. Difícil de comprender en un inicio, pero bello a la hora de poder interpretarla ya con conocimiento de causa. Ahora mismo no he tenido oportunidad de escuchar sus recientes estrenos, pero sé que es un hombre que busca siempre nuevas sonoridades y nuevos lenguajes. De manera que estoy segura ha evolucionado sin lugar a duda.

Guido López-Gavilán:

Todo lo existente evoluciona de uno u otro modo; el pensamiento musical no es una excepción. Su evolución está marcada por las características generales de cada época en particular; la filosofía imperante, las condiciones sociales, el estado de ánimos colectivo, el desarrollo tecnológico, la necesidad humana de “estar al día”, las necesidades psicológicas y comerciales de “lo que está de moda” y por supuesto, el talento innovador

de los compositores más cotizados e influyentes en cada etapa (que suelen ser precisamente aquellos que mejor reflejan en sus obras las circunstancias a las que nos hemos referido anteriormente).

José Juan Hernández:

Por supuesto de aquellos pequeños preludios para piano que yo capturé para la antología de la Universidad de Guanajuato, a su Concierto para piano, se muestra una evolución notable de su lenguaje.

Ricardo Dal Farra:

A mí lo que me parece importante es que él pasa por experiencias y va tomando decisiones de por qué camino quiere recorrer y no se aleja enseguida tampoco de la electrónica, porque te voy a comentar de una obra más, que él hace, que también para mí tiene que ver y es importante desde el punto de vista de la educación porque sigue en la misma línea.

Él dice, bueno, esto no me convence, pero qué sucede, deja el intento de trabajo con lo electrónico, no. Yo tengo otra obra electrónica, que es la única que Manuel reconoce, *Non nova, sed novo*, una obra hecha con elementos electrónicos en 1974. Esto no lo hace en México, sino que se va al *Columbia Princeton Electronic Music Center*, en Nueva York, bajo la guía de Alfredo del Mónaco, un venezolano que estuvo como becario. Esta obra es muy distinta a todo lo que había hecho antes. Esta obra sigue una estética que tiene la impronta clara de cómo se componía en esos años en el *Columbia*, sin embargo, tiene un desarrollo realmente compositivo muy interesante y evidentemente requiere no solamente de una cuestión clara en cuanto a las ideas musicales, sino que también implica una cierta destreza técnica y tecnología.

Rodolfo Ponce:

Manuel es un compositor que sabe lo que quiere decir, sabe cómo decirlo y encuentra los recursos técnicos y expresivos para lograrlo, para decir lo que quiere, sin dejar de reconocer que cada intérprete puede aportar algo a la obra. Hay muchas cosas que hace con frecuencia Manuel. A veces comienza con un elemento que pueden ser dos notas, como en el *Imaginario a Dúo*, que dos notas que son con las que va a comenzar el último movimiento de la fuga, y que es donde aparece, como otro sujeto, un tema gregoriano que es el *Veni Creator*, el himno gregoriano. Pero si no te das cuenta y no lo has estudiado, esas dos notas, *mi, fa*, del principio, no lo vas a poder seguir. Ese *mi-fa* va para un lado al principio, después va apareciendo poco a poco, y luego aparece todo ese tema completo y como él lo necesita para la fuga.

**¿PUEDE USTED SABER SI EN EL MAESTRO DE ELÍAS
EXISTEN ESFUERZOS CONSCIENTES POR SUPERARSE A SÍ MISMO
EN CADA NUEVA CREACIÓN MUSICAL?**

Alberto Guzmán:

El principio de una 'superación en cada nueva creación musical' es una evidencia y el punto de partida de una sólida formación musical que se nutre en una amplia cultura artística, histórica, humanística. Uno percibe inmediatamente que en Manuel de Elías la invención es algo personal que no se produce mediante el artificio de esquemas preestablecidos, sino mediante una permanente búsqueda conceptual que se plantea problemas para los que la obra es una proposición de soluciones.

Alcides Lanza:

Sí, es muy evidente que, dentro de sus áreas de interés principal, composición, dirección orquestal, enseñanza, el maestro siempre ha ido progresando, en lo técnico a través de sus estudios en dichas áreas, luego yendo de la experiencia con conjuntos de cámara hacia la dirección orquestal sinfónica. Algo paralelo a esto se puede apreciar en su creación compositiva, de la sencillez de su obra temprana, va luego a lo más complejo que se aprecia en sus composiciones corales y sinfónicas.

Darwin Aquino:

Pienso que, en todos los grandes compositores como él, existe un esfuerzo de superarse a sí mismo en la próxima creación. No creo sea algo consciente o necesario, mas simplemente la única manera de seguir viviendo y creando.

Edison Quintana:

Yo con la obra de Manuel me siento muy a gusto, y me hace descubrir cosas que potencialmente pueden ser muy buenas, a la hora de interpretar. Es muy curioso, por ejemplo, que, yo toco una obra de su juventud, casi de adolescencia de él, que es la *Sonata Breve*, y que es un compendio de influencias que en ese momento él estaba recibiendo, siendo *Prokofiev* una de las más evidentes. Por otra parte, veo entonces después que, pocos años después, estaba escribiendo una obra como el *Sonante 1*, o las microestructuras, que es otro lenguaje, más complejo, siendo del mismo compositor.

José Juan Hernández:

Sí, puedo decirle que en el maestro De Elías existen esfuerzos conscientes por superarse a sí mismo en su obra, el ser un compositor tan prolífico y la gran variedad y riqueza de su obra, lo confirma. A mi parecer, él es uno de los compositores mexicanos contemporáneos, más prolíficos.

Juan Trigos:

Partiendo de la diversidad y de la personalidad, la real personalidad, que quiere decir esta búsqueda interna, que además nunca termina, yo creo que Manuel se expresa sin problema alguno, en diversos lenguajes musicales. Puedo citar desde sus orquestaciones, como la de Chopin y la de Schumann y muchas otras más, así como su propia gama, que va desde la música de cámara, piano solo, flauta sola, la *Fax Music*, que son como pequeñas piezas de una página, hasta las grandes obras como su *Concierto para Piano y Orquesta*, su *Concierto para Guitarra*, su *Concertante para Violín*, etc., que nos dejan saber que Manuel tiene muchas facetas en el manejo de los lenguajes y desde luego, de su propio lenguaje. A veces es cercano a lo tonal, pero yo diría que en general en Manuel siempre hay una tendencia hacia lo atonal, o sea, a la no función tonal, me refiero a la función armónica. Pero tiene atracciones muy poderosas por la expresividad. Con el paso de los años, yo he notado en él, mucha mayor expresividad cada vez. Es la depuración del alma. El compositor está buscando la depuración. El compositor va a hacer lo que se le dé la gana porque tiene que ver con la convicción personal. La síntesis a la que llega un autor tiene que ver con esta depuración y el único que sabe es el autor mismo.

Ricardo Dal Farra:

Sí. Precisamente en su última obra electrónica, *Non nova sed novo*. Es una obra que, desde el punto de vista musical, a mí me parece muy interesante, refleja un momento determinado que muestra claramente cómo se hacía música, por lo menos en gran parte del mundo en los años 70, pero además tiene una cuestión, en esta pieza utiliza una gran cantidad de recursos técnicos que tienen una elaboración muy interesante, no hay solamente una, a ver, cómo decirte, si vos comparás la obra anterior, *Parámetros*, con esta, hay una enorme diferencia en el lenguaje, hay algo muy elaborado, muy cuidado y muy detallado, en alguna manera es lo que venía explicando. Cuando Manuel dice que los experimentos son para tirarlos al cesto de la basura y él quería un control fino sobre lo

que estaba realizando, yo creo que cuando llega esta obra, ya no es un experimento. Estamos hablando de que pasaron siete años desde la primera obra electrónica que hizo, que él la llamó: experimento. Esta última composición electrónica, ya alcanza un nivel importante para lo que eran las técnicas y las tecnologías posibles en ese momento, que no eran tantas como las que tenemos ahora, obviamente.

Rodolfo Ponce:

Manuel emplea recursos que un compositor tiene que dominar, pero no solamente es de dominio, es también de imaginación, y además yo creo que en el caso de Manuel es ya como una forma de hablar musical. Esto no quiere decir que te estés repitiendo, y menos con Manuel que es tan estricto en decir que él no se repite. Siempre dice que termina una obra y se acabó, rompe el molde, y viene otra, claro. Así es. Y eso para mí, es el principio de superarse a sí mismo en cada obra.

**¿EXISTE EN LA OBRA DE DE ELÍAS
UN DESARROLLO DE CIERTAS CUALIDADES Y RASGOS INTERIORES
QUE SEAN PERCEPTIBLES PARA USTED?**

Alberto Guzmán:

Sobresale siempre un rasgo característico y es el planteamiento estético de problemas musicales no convencionales, no como un fin en sí mismo, sino como medio para su necesidad personal de expresión artística.

Alfredo Rugeles:

Definitivamente sí. Sus cualidades revelan gran sentido musical, oficio y maestría. Igualmente, su obra es idiomática, profunda y posee gran unidad de estilo.

Darwin Aquino:

Percibo un gran interés por la inclusión de elementos de su nación, México, pero con una profundidad y entendimiento de causa que no es usual. El sentimiento de su obra es siempre fuerte, impactante y le habla al corazón, no importa el estilo o tendencia que trabaje. Esto nos habla de un creador genuino que siempre está allí en el centro de su obra, en lo profundo. Esto es muy difícil de encontrar y percibir en todo el mundo.

Dobrochna Zubek

Hay rasgos de silencio y de espacio sobre los contrastes de expresión, dinámica y la intensidad.

Edith Contreras:

Es interesante la pregunta. Sí. En primera instancia me parece que le gusta el lenguaje hacia los niños. Escribió un ciclo para ellos “Siete Canciones para Niños” (1979) con textos de él mismo, (ahora comienzo a ponerlo a un alumno con la intención de irlo introduciendo al mundo de lo contemporáneo que siempre ha sido una de sus características fundamentales). Su lenguaje no es tan complejo como el de las “Canciones del Ocaso” (2000) donde también los textos son de él, pero ya se deja ver una armonía nueva y compleja. También le gustan los temas religiosos, aunque los trata con un método diferente a lo tradicional y tiene una imaginación que le permite explorar hasta sus últimas consecuencias los retos de la música de nuestros tiempos. Hablando de sus textos, cabe mencionar que usa un lenguaje muy peculiar que se basa en uno o dos versos en alguna de sus obras como en *Colibrí*, (Tengo un colibrí juguetero). En *Suspiro*, la cuarta de ellas solo dice (¡Ah!). En las del Ocaso, los textos son distintos, pero también con un lenguaje muy singular.

Guido López-Gavilán:

Su sensibilidad, su inteligencia, su cultura general, su sólida formación musical, su meticulosidad y su sentido organizativo se hacen muy evidentes en su música.

Pero curiosamente, su predilección por las bromas, su asombrosa agilidad mental, su ingeniosidad y su buen humor tal parece que desea reservarlos para su vida “de carne y hueso” ...

Ricardo Dal Farra:

Yo creo que hay algunas características que tiene Manuel, como lo que le gusta hacer con los juegos de palabras, por ejemplo, los anagramas, etc., que conforman una serie de características que él tiene, y todo esto se ve reflejado en su forma de trabajo. Y yo me

remito, en vez de ir a sus obras acústicas, a las pocas obras que él hizo, y que yo conozco, con algunas experiencias electrónicas donde se percibe esa característica suya.

Rodolfo Ponce Montero:

Como intérprete, meterse con la música de Manuel, es recorrer muchos caminos, revivir muchas experiencias que ha acumulado a lo largo de su vida, encontrar muchas cosas de humor, vas conociendo poco a poco el lenguaje de un compositor, aunque, sí, es cierto, la idea, su principio de no repetirse, de no auto plagiar, es evidente, pero quedan las cosas esenciales de Manuel, que es otra de las cosas muy importantes de su obra.

Lo que pasa, en el caso de Manuel, para mí no es tan difícil, porque he platicado mucho con él, y en situaciones muy relajadas y tiene una actitud hacia el lenguaje verbal, y sabe unos chistes maravillosos también, pero sobre todo una capacidad que tiene para jugar con las palabras, las quita, las cambia, a una velocidad impresionante, con una misma palabra parece que va a un rumbo, y como las vías del tren, la cambias y se va para otro lado. Tiene esa capacidad, seguramente con el tiempo la fue desarrollando, aunque fuera involuntariamente, no sé si desde niño la tendría, lo cual también indica un oído y una velocidad mental, etc., pero eso pasa mucho en su música, tiene esa ligereza, esa agilidad, no te voy a decir que, en todas sus obras, pero creo reconocerla, y bueno, cuando pasa, claro que me hago una mueca yo mismo, la gente no lo va a notar, pero sí te das cuenta.

¿ES NECESARIO UN IMPULSO PARA LLEGAR A UN ESTADO DE CONCIENCIA CREADOR?
¿EN QUÉ CONSISTE ESE IMPULSO O QUÉ TIPO DE IMPULSO ES?

Para responder esta pregunta, se introdujo el siguiente concepto:

El estado de conciencia creador no es algo que esté ahí, de una vez para siempre, como un objeto. Llegar a él implica una conciencia del ser que da una energía extracotidiana, una forma distinta de habitar y habitarse dentro de un estado artístico que necesariamente genera una intención y dedicación distinta a la de la vida cotidiana.

Alberto Guzmán:

Me interesa extraordinariamente esa elaboración conceptual alrededor de lo que puede ser un “estado de conciencia creador”. Para ello debo hablarle, con su permiso, de ideas que son muy personales. Tengo un sentido sagrado del universo y mis Dioses habitan en la naturaleza (los ríos, los árboles, las montañas) y en el arte (en la poesía y en la música especialmente). Eso que usted designa como una “*forma distinta de habitar y habitarse*” es la más perfecta expresión de lo que ocurre con la vivencia artística, que va muchísimo más lejos que la idea –algo banal– del mero entretenimiento. Cuando esa forma de habitarse se vuelve un estado natural, cotidiano, ya no somos los mismos y la responsabilidad sobre la pequeña historia que nos rodea, la familia, los amigos, el trabajo, etc., se convierte en un compromiso con el sentido más profundo de la vida.

Alfredo Rugeles:

El estado de conciencia creador surge a partir de la experiencia de escuchar su propio yo interior. Su voz interna es la que va a desarrollar ese estado que se desarrollará en mayor o menor grado de acuerdo al nivel intelectual y formativo del compositor.

El impulso consiste en la motivación para componer. Más que un impulso quizás sea una motivación, un deseo...

Carlos Alberto Vázquez:

Muchas veces nos preguntan cómo surge la creación de una obra, en uno. Para mí no siempre es de la misma y exacta forma. Yo creo que una de las partes más esforzada en la composición es la concepción de cómo quiere que sea esa obra en particular. ¿Qué va a aportar esa pieza al repertorio? ¿Qué trazos de originalidad debe contener? ¿Cómo representa a uno la misma? ¿Qué quiere uno que perciba el público? En ese complejo proceso cuando uno se envuelve totalmente en verter ideas en sonidos mientras esos sonidos también proponen sus propias ideas que luego uno trata de recordar los detalles de ¿cómo todo esto pasó? y no necesariamente lo logra, es entonces que pienso que la composición como proceso creativo tiene algo de magia. También creo en la conversación, el dialogo entre obra y su autor.

Ahí está que componer no es nada de fácil, ni mucho menos espontáneo. No se puede uno sentar a componer como se hace para contestar un correo electrónico. Hay en ese estado un requerimiento que algunos llaman la inspiración. Puede haber muchos elementos psicológicos, biológicos y ambientales que, por estar presentes o por el contrario, por su ausencia, afecten la posibilidad de crear música. Un compositor con experiencia suele reconocer esto, es como un instinto que le dice a uno, ahora es un buen momento o no.

Darwin Aquino:

Más que impulso yo lo definiría como una necesidad de expresión. Es un deseo de auto conocerse (lo que todos venimos a hacer en este mundo) a través de la creación, de la composición musical. Verte a ti mismo y tu pensamiento reflejado en la obra. Es como un espejo con sonido. Por esto siempre, o casi siempre, el compositor se impresiona o sorprende cuando escucha su música por primera vez o la escucha después de un tiempo. Como si conocieses a alguien por primera vez o no lo has visto en tanto tiempo....

Diana Arismendi:

Me gusta mucho el término de energía extracotidiana, porque naturalmente somos seres que traspasamos la cotidianidad y te lo puedo decir en este momento como venezolana, con lo que estamos viviendo en nuestro país, realmente la música es mi gran refugio, justamente por eso, porque acudo a otros niveles de conciencia, de emoción, de reflexión, distintos a los de una cotidianidad que es muy dura, muy difícil para los venezolanos y por supuesto que existe esa energía extracotidiana, esa, como aquí lo mencionas, una forma distinta de habitar o de habitarse uno mismo. ¿Cómo surge? Pues creo que es una cuestión de la voluntad, como digo yo muchas veces, la composición es lo último que está en la lista de la vida cotidiana, todo es más urgente, todo es más solicitado, así que hay una voluntad que se impone y que dice: este es el momento de la creación, hay que lograr una concentración particular y se batalla por tenerla y se llega, pero hay indudablemente, una decisión de la voluntad.

Dobrochna Zubek:

Concentración máxima y pasión a dedicarse a la música “full time”.

Edison Quintana:

Antes debo hablarte de la conciencia. Yo creo que Manuel es un estimulador de la conciencia, él trata de despertar las conciencias individuales. Yo creo que hay que partir de esa base. Ese es uno de los conceptos que yo creo que Manuel tiene y ha vertido a través de toda su carrera. Es un motivador y estimula el que él esté dirigiendo la orquesta. Y no sólo eso. Manuel alcanza un estado de conciencia compartido con los intérpretes.

Nosotros somos los oídos y la mano del compositor, o sea, ponemos la obra, que no existe, porque está en el papel de música, y, la música es el único arte que, como el teatro, que necesita de tres. Se dice que para bailar tango se necesitan dos, para escuchar la música, tres, que es el compositor, el que hace la música; el intérprete, que a veces puede ser el mismo compositor, como, cuando Manuel dirige; y el público que cierra ese circulito de tres. No existiría la música si no existirían esos tres, que estén funcionando al mismo tiempo. Y ahí es que se alcanza ese estado de conciencia.

Guido López Gavilán:

Es indispensable disponer de un mínimo de “tiempo para estar con uno mismo”. Las ideas musicales “se llaman unas a otras” en la medida que somos capaces de convocarlas. Nuestra principal labor es organizarlas, darles coherencia y, sobre todo, tener la valentía de eliminar a aquellas que no deben formar parte de la obra en cuestión. (i)

El impulso para alcanzar un estado de conciencia creador, lo considero tan variable como a la propia naturaleza de los compositores y a las circunstancias en que se encuentren. Ya hemos aludido a algunas motivaciones para crear música, pero estoy convencido de existen muchas otras, en una amplia gama espiritual y económica. Pueden extenderse estos impulsos en una relación prácticamente infinita.

Juan Trigos:

Mira, es difícil, hay gente que no está de acuerdo, por supuesto. Yo creo que es muy difícil hablar de eso porque es como hablar del arte mismo, eso se tiene o no, es esa cosa que no podemos explicar y además, qué bueno, porque si la pudiéramos explicar, no tendría chiste. Entonces lo voy a dejar en este fenómeno artístico de creatividad. Yo digo que es muy personal, tiene que ver con si uno tiene algo que decir o no.

Ricardo Dal Farra:

Yo creo que, para mi enfoque de música electrónica, creo que es algo interesante. A mí me parece que la inteligencia es el impulso.

Manuel tiene una inteligencia notable y es muy profundo en todo lo que hace. Su obra abarca ese rango de búsqueda hacia todos los medios que pueda usar para expresarse, y esto es algo que me imagino que el 99% de las personas que conoce a Manuel tal vez ni saben que hizo esto.

Si vos lo que querés es pintar a la persona y al compositor con una visión más integral, yo creo que todas esas experiencias que él va haciendo son importantes, pues cuando uno trabaja con un medio como este, te va marcando. Cuando vos trabajás para una orquesta de cámara y después componés para electrónica y viceversa eso tiene una fuerte influencia y sobre todo en una persona que es como Manuel. Él va pasando de los experimentos en casa, hasta alcanzar esta última composición que es como un pico de lo que se podía hacer en un momento en cuanto a técnica y tecnología.

Rodolfo Ponce Montero:

Yo creo que parte de la inteligencia. La palabra inteligencia no se usa con frecuencia entre los creadores, piensan que es todo como que, por lo menos en cierta época, todo es

sentimiento y entre más pasional es, mejor, yo creo que eso debe estar siempre, pero el inteligente es aquel que no se deja dominar por la pasión o la euforia de un acorde que inventes o que creas, que escribas. La música es mucho más que sonidos, eso creo que él lo entiende perfectamente.

Hay inteligencia. Inteligencia es eso ¿no? Entender. ¿Qué es lo que entiendo? una manera de manifestar. Si no hubiera sido músico él, hubiera sido otra cosa, pero hubiera sido igual, hubiera sido la persona que se tiene que mostrar, la persona que tiene que decir lo que siente, lo que piensa, no podría verlo de otra manera.

Yo creo que por sobre la música está la inteligencia, están las ganas, el deseo de comunicar algo superior, algo fuera de lo cotidiano, que nos hace tanta falta en el arte, si no, yo me imagino que, si hubiera sido investigador, científico hubiera sido notable también, porque no se queda con las primeras impresiones. Lo primero que ves de Manuel siempre te lleva a algo que hay más abajo.

**¿CUÁL CONSIDERA USTED QUE ES LA APORTACIÓN DE LA OBRA DE MANUEL DE ELÍAS
A LA MÚSICA MEXICANA?
¿O A LA MÚSICA DE AMÉRICA LATINA?**

Alcides Lanza

De Elías ha compuesto un gran número de obras, y es así que algunas mostrarán su interés en crear obras para órgano, corales, para piano, orquesta de cámara o sinfónica, obras didácticas, en fin, es una aportación muy importante dentro de la música mexicana, pero a la vez es muy significativa dentro de la obra musical creativa de músicos de América Latina. Un ejemplo a seguir, sin duda.

Alfredo Rugeles:

La obra de Manuel De Elías es una institución dentro de la música mexicana. Para mí es uno de los pilares de la creación mexicana, reconocido no sólo en su país sino a nivel latinoamericano. Su labor como compositor y como director de orquesta lo ha llevado a difundir no sólo su obra personal sino también la obra de sus colegas mexicanos y latinoamericanos. De hecho, la creación del *Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte* ha sido su gran proyecto de vida y de difusión, y todos debemos estarle muy agradecidos por su generosidad y amplitud de criterio.

Carlos Alberto Vázquez:

Con su vasta, variada y sólida producción musical, el maestro se une a la estela de grandes compositores de nuestra América Latina y universal también.

Darwin Aquino:

Yo diría que a la música del mundo. Manuel de Elías es un compositor universal. Su profundo pensamiento creativo y rigurosidad técnica lo confirman. No me cabe la menor duda. Su aporte es amplio y uno de los más importantes de la actualidad dado su impresionante catálogo, variedad de formatos, estilos, evoluciones, tendencias y la fuerte emoción que emana de su música. Uno de los verdaderos creadores de nuestra Latinoamérica y no hablo solo de música. Manuel es simplemente un gran artista.

Diana Arismendi:

Creo que el aporte de cada creador auténtico y valioso como lo es el maestro De Elías es un aporte al patrimonio universal. El arte es indudablemente una de las más grandes necesidades de los seres humanos de nuestros tiempos, creo que el arte tiene un punto

referencial muy importante, incluso para aquella gente que cree que no es un espectador del arte. El arte está presente en muchas cosas. Creo que también lo es desde el punto de vista espiritual y Manuel reúne todos estos aspectos. Creo que su música está bien enraizada en América Latina. Para nosotros en Venezuela es un referente muy importante. Siempre está y estará presente la música del maestro De Elías, a través de la educación en la academia, o bien en el festival latinoamericano, en mis charlas o cuando hemos tenido un programa de radio.

Dobrochna Zubek:

Puedo decir de mi experiencia tocando su música. Su música para chelo solo me inspiró a dedicarme a mi investigación de la música mexicana para chelo solo.

Manuel de Elías trata el chelo como voz, con todos los colores y timbres, y mucha profundidad. Así trata los arcos también en sus otras piezas. Manuel de Elías es un compositor prolífico, porque tiene obras para instrumentos solos, música de cámara y orquesta sinfónica. Es un compositor que escribe cada forma, por eso es un grande contribuidor a la música clásica de México y música nueva de Latinoamérica.

Edison Quintana:

La principal aportación de Manuel a la música es su propio lenguaje, su propia manera de componer. Su confianza en sí mismo y su mensaje musical. Compositores como Manuel, han hecho un, *después de mí*. Un antes y un después. Es un parteaguas.

Compositores como Manuel, cumplen una función muy importante en ese sentido y es una posición muy difícil porque vienen con un lenguaje totalmente nuevo y que quizá sea asimilado mucho más adelante de lo que es la vida de una persona.

Los compositores que adoptan un nuevo camino de expresión tienen que adoptar el

riesgo, reconocer el riesgo al cual están expuestos, porque si uno se pone a tocar de acuerdo a lo que el público espera, tendría que hacer nada más transcripciones de canciones de Juan Gabriel.

Manuel está dejando un legado que esperemos que nosotros los intérpretes y el público, sepa apreciarlo debidamente.

Edith Contreras:

Sus nuevas sonoridades, el empleo de todos los elementos a la mano en cuanto a lo musical. Cuerdas del piano, efectos dentro de la caja acústica, efectos con diferentes instrumentos, con la voz, etc., etc. Quizás efectos con instrumentos de los diferentes países de Latinoamérica con quien tiene trato, pero, sobre todo, su actividad diaria en su quehacer compositivo. Nos está heredando un lenguaje nuevo, lleno de sorpresas, pero tangible. Perfectamente comprensible y lleno de exploración. Todavía nos falta conocer mucho de su obra y estoy segura de que nos sorprenderá cada vez más.

Guido López-Gavilán:

Si decíamos que Manuel de Elías es un creador que ha logrado contribuir significativamente al desarrollo de nuestra música; que su trabajo sirve de referencia para las actuales y futuras generaciones en el contexto de la música latinoamericana; consideramos que ello se hace particularmente importante para la música mexicana. Reitero que es un verdadero orgullo haber podido compartir trabajos y esperanzas con él y deseo sinceramente poder continuar haciéndolo por mucho tiempo.

Juan Trigos:

Yo creo que Manuel ha hecho una aportación muy importante, no nada más en la composición...o sea, la aportación en la composición, pues es la composición misma ¿no?

la aportación de la música sinfónica de él es muy importante, o sea, las piezas para orquesta y los conciertos, yo creo que es una aportación realmente importante y debiera estar en repertorio mucho más de lo que está, pero digamos que no es nada más esa parte lo de Manuel, ha sido fundador de mil cosas, ha participado en la educación de México, de modo muy presente. Fundó, fue maestro y director de la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato. Fue fundador y director también de la orquesta de Veracruz. Fundó la filarmónica de Jalisco. Tuvo publicaciones, una de ellas: *Mariposa de la Obsidiana*. Tiene escritos importantes sobre música. Fundó el *Colegio Latinoamericano de Compositores de Música de Arte*. Ha hecho la difusión de la música nacional por donde ha podido. La visión y la aportación de Manuel han sido muy, muy importantes para nuestro país.

Creo que la aportación es en muchísimas ramas y por supuesto, comenzando por la obra ¿no? Ora, pues, 200 *opus*, se dice fácil, pero no cualquiera. Una obra sinfónica no es tan fácil de escribir, con esa complejidad y con esa estructura y con las características que tiene su música en general. Yo creo que no son suficientes los premios que le han dado, no es suficiente la difusión que se le ha dado y creo que los mexicanos deberíamos estar orgullosos de Manuel, yo lo estoy.

Zulyamir López-Ríos:

Su gran aportación es la de un mexicano que, a través de su conocimiento en la música, presenta una obra totalmente personal, sincera y en constante evolución.

Una de las búsquedas en la investigación sobre Manuel de Elías
es descubrir su mundo desde la comunidad que formó con él.
parte de esta comunidad
es el *“Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte”*.

¿PODRÍA COMPARTIR SU PUNTO DE VISTA ACERCA DE ESTA COMUNIDAD?

Alberto Guzmán:

Tuve la fortuna de conocer el Colegio en un encuentro cercano, en Medellín, en un Foro de Compositores del Caribe, circunstancia que me dio igualmente la fortuna de conocer a Manuel de Elías. Después de eso he tenido la oportunidad de profundizar en el conocimiento de su estructura, integrantes y repertorios que les son propios. Puedo decir que los aciertos comienzan por su nombre (¡qué bien escogido!) porque un ‘Colegio’ es algo mucho más sagrado que una ‘Asociación’, una ‘Agremiación’, una ‘Fundación’ o cualquier otra cosa que se le parezca. En segundo lugar, hablar de ‘Música de Arte’ es poner el acento donde hacía falta, desde hace mucho tiempo, para terminar con esa deplorable banalidad eufemística de: ‘Música Seria’, ‘Música Académica’, ‘Música Erudita’ y otras inútiles denominaciones llenas de confusión y mala consciencia. En su sentido más profundo, el Colegio ha reunido una pléyade de nombres que representan lo más granado del arte musical latinoamericano. Muchos aspiramos a escalar los difíciles caminos de la música artística para ganar la dignidad de hacer parte de esa élite (entendiendo el término ‘élite’ en su acepción más noble). Finalmente, estoy convencido de que es una institución absolutamente necesaria para la salud espiritual de un continente que lucha por conquistar estadios de cultura que nos hagan seres dignos.

Alcides Lanza:

Sí, por supuesto. El maestro ha mantenido siempre una actitud abierta al conocimiento de la obra creativa de los compositores latinoamericanos. Esto se ha dado por los viajes que él mismo realizó al terminar su formación musical y al ir iniciando su carrera como director y organizador. Eso lo puso en contacto con un gran número de compositores de diversos países, estableciendo amistad con aquellos que compartían su estilo, un poco serial en ciertas obras, más avanzado y experimental en otras, o bien con aquellos cuyo estilo compositivo fuera totalmente diferente al suyo. De Elías ha visitado muchos otros sitios, por ejemplo, París, Habana, Bélgica, Buenos Aires, Caracas, etc., lo cual le dio oportunidad de conocer otras comunidades de músicos, administradores, ensambles, orquestas, otros directores y demás.

Con respecto al Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, esta organización es sin duda alguna, el proyecto más querido por De Elías, es 'SU' proyecto. La idea fue desde su inicio una idea de mucho valor, un intento de establecer contacto con compositores importantes de casi cada país de América Latina, y de tratar de tener encuentros, festivales, donde todos pudieran conocer y entrar en contacto con la obra musical de sus colegas. No ha de haber sido fácil. Es una empresa enorme, costosa y difícil de realizar. Pero De Elías ha movido montañas y eso ha resultado en que la organización continúa, desde su inicio con varias reuniones cada pocos años, festivales 'del colegio', como nosotros mismos los denominamos, continuando el contacto vía internet hoy en día, y soñando siempre en "cómo realizar otro encuentro del Colegio", otras grabaciones, otros libros. El ejemplo ha sido bueno y es así que otros países, Venezuela, El Salvador, con los directores, Alfredo Rugeles y Germán Cáceres respectivamente, han logrado realizar festivales dedicados al Colegio. Y como ya he mencionado más arriba en otras preguntas, el Colegio ya ha dejado un sedimento valioso, los estrenos, las ejecuciones, los comentarios críticos, las grabaciones en 'tape' -muchas retransmitidas por radio por nuestros colegas Rugeles y Arismendi- y las grabaciones en

ya varios discos compactos. Seguramente muchas bibliotecas de música cuentan con esas grabaciones y libros, y esperemos que más se agreguen. Esas memorias del Colegio son también las memorias de los colegiados, de sus obras, de sus creaciones. Manuel, una vez más, muchas gracias!

Darwin Aquino:

Ser parte del Colegio ha sido definitivamente la experiencia más importante de mi vida como compositor. Me ha permitido conocer a fondo el trabajo creativo de decenas de los más grandes compositores de nuestra región. Más trascendental aun es el conocerlos personalmente y ser su amigo. Así que no hay un acercamiento solo a la música de cada uno, sino a su personalidad, situación de vida, pensamiento, deseos, etc. Esto abre una nueva comprensión a sus obras y profundiza el legado. Tradición, condición difícil y que todos los días no se encuentra, es lo que ha creado el Colegio fundado por Manuel y su atinada Presidencia y su evidente liderazgo. Yo me honro de ser el miembro más joven y tener el privilegio de estar lado a lado de estos grandes creadores.

Guido López-Gavilán:

El Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte es sin dudas una muestra de la capacidad organizadora y aglutinadora de Manuel de Elías; uno de sus aportes más sustanciales al ámbito musical de nuestro continente. Ha proporcionado la posibilidad de trabajar mancomunadamente con una pléyade de brillantes compositores deseosos de contribuir con el desarrollo musical de América Latina. Ha sido no solamente un vehículo de promoción musical, sino también un medio de estrechar una hermosa amistad entre sus miembros. Es una iniciativa merecedora de perdurar y abrirse continuamente al futuro.

**¿ESTÁN LOS SISTEMAS DE EDUCACIÓN, EN ESCUELAS Y CONSERVATORIOS,
DEBIDAMENTE CONFORMADOS Y ORIENTADOS HACIA LA COMPOSICIÓN MUSICAL?**

Alberto Guzmán:

Yo preferiría que no me tiente a hablar de nuestros sistemas educativos, porque se me sale el espíritu polémico, beligerante y guerrero que me corre por las venas. Los sistemas de educación musical son unos museos vetustos, polvorientos, malolientes, putrefactos, que respiran mefíticamente con varios siglos de atraso. Yo soy profesor universitario (trabajo en una de las mejores universidades públicas del país), y llevo más de veinte años batiéndome por la mala formación de los docentes, su falta de cultura (cultura a secas), su falta de interés en el conocimiento, su desconocimiento de la cultura musical de los últimos cien años. Todo esto es un desastre monumental. Le pido disculpas por esta perorata de mal gusto, pero no puedo decir otra cosa.

Alcides Lanza:

No. Hay aún mucho por hacer y por rehacer. Pero claro, eso es dicho en forma muy general con respecto a las escuelas o conservatorios en México, pues no tengo mayor experiencia en eso.

Alfredo Rugeles:

No del todo. Creo que, en este sentido, al menos en Venezuela, falta mucho por hacer. Si bien existen clases de composición en los conservatorios y en Caracas existe la Maestría en Composición de la Universidad Simón Bolívar, el apoyo a la creación sigue siendo débil

y poco convincente por parte del gobierno nacional. Si bien contamos con muchos compositores y bastante obra escrita, la difusión sigue siendo poca y no sistemática. Se hacen esfuerzos como el Festival Latinoamericano de Música de Caracas, en el cual, además de la programación de obras de autores latinoamericanos se incluyen composiciones de venezolanos. Sin embargo, son esfuerzos aislados y no constituyen una programación regular en donde la música nueva sea parte de la cotidianidad...

Carlos Alberto Vázquez:

No.

Darwin Aquino:

No lo están. Pues no se concentran en el estudio de las obras mismas de los grandes creadores, si no que se utilizan métodos, libros, resúmenes, tratados, etc. Los compositores anteriormente aprendían de quien les precedía con el estudio directo de su música y escuchándola. Hemos perdido esa conexión, tradición directa si se quiere, en el mundo de hoy. Siento que hace falta.

Diana Arismendi:

Me voy a limitar a hablar solamente de Venezuela, porque esta pregunta por sí sola da para cualquier tesis o investigación si comparamos diferentes sistemas educativos en el mundo.

En Venezuela se podría hacer más, creo que se podrían hacer cosas desde los primeros estadios de la formación musical, el maestro De Elías estuvo conmigo aquí, una vez, invitado para colaborar en un proyecto que yo quise llevar adelante, pero no pude continuar, que era la formación de jóvenes compositores desde niños. Creo que, es más,

mucho más lo que se podría hacer a nivel educativo para la composición musical, pero no solamente apuntada hacia formar creadores, compositores profesionales, sino en la educación musical general para hacer intérpretes, músicos, con una perspectiva distinta, más ricos, más completos, estoy convencida de eso, pero es motivo de otra tesis, otra entrevista.

Dobrochna Zubek:

En mi experiencia, la composición musical solamente tiene educación propia en la escuela de más alto nivel. Por ejemplo, en Europa hasta el nivel de Universidad, no hay clases de composición. Si hay gente quien estudia, estudian en clases privadas. Pienso que sería bueno tener las clases avanzadas en la secundaria, para ayudar aprender la naturaleza de composición.

Guido López-Gavilán:

Eso está en dependencia del conservatorio de que se trate, de la capacidad de los profesores que en ellos se desempeñen, de los medios que posean para su labor, y desde luego, de los estudiantes de cada centro. Aunque es un hecho que, en líneas generales, se brinda mayor atención a la formación de intérpretes instrumentales tomando como base la tradición europea. Pienso que un mayor estímulo a la composición musical siempre redundará en beneficio del ámbito musical latinoamericano.

Jose Juan Hernández:

No. En lo absoluto. En el Conservatorio Nacional de Música, existe un caciquismo por parte del coordinador del área de composición, que ni hace, ni deja hacer, además de discriminar a alumnos por su apariencia o actividad en la música, controla el ingreso de los alumnos al Conservatorio en la carrera de composición, aceptando solo a unos pocos,

con criterios muy dudosos. Nada que ver con el quehacer artístico verdadero, la creación, etc., sus criterios son los de una gente frustrada, envidiosa, no dejando a otros maestros tener voz ni voto.

Juan Trigos:

No creo. Ha habido un deterioro desde la educación primaria musical. Un director de orquesta tiene que estudiar composición. Se ha deteriorado muchísimo. Tal vez las escuelas de música sacra funcionen. Tal vez el Conservatorio en su buena época. Hay como una moda de las escuelas. Yo creo que el maestro de composición da clases de técnica. En cursos que he dado de composición, me llegan músicos que no tienen idea qué es componer.

Las gráficas musicales son una técnica que tiene que ver con el aleatorismo, son experimentos. Los músicos copian las notas y luego ya le componen. No tienen formación de compositor, ni de músico. La educación hacia la composición como debiera ser, no está siendo. Jalapa, por ejemplo, ha sacado más instrumentistas. Yo veo la composición cada vez peor. Hay un deterioro general en el mundo.

Yo creo que es muy difícil hablar de eso porque es como hablar del arte mismo, eso se tiene o no, es esa cosa que no podemos explicar y, además, qué bueno, porque si la pudiéramos explicar, no tendría chiste. Entonces lo voy a dejar en este fenómeno artístico de creatividad. Yo digo que es muy personal, tiene que ver con si uno tiene algo que decir o no.

Con el talento es suficiente. Digamos que un artista, si no lo es, no lo es. Porque para ser un artista se requiere toda la educación de la que hemos hablado. Hay una estructura que se adquiere en los años mozos, y después viene la depuración, entonces, cuando se convierte en un artista, ya no está esta parte de que estudias y estudias y no te sale.

Todos aquellos que, no voy a decir nombres pero que son el 99%, suplen el real talento con especulación, no sé qué son, pero artistas no.

Yo diría que realmente el talento, es el de una persona que mezcla dos cosas, la estructura, más la expresividad y depuración. O sea, estamos hablando aquí de un artista serio que tiene un *opus* muy importante y que tiene todas estas facetas de las que estamos hablando, precisamente las tiene porque el ser humano se mueve, o sea, no está fijo. Cuando se empiezan a hacer recetas de cocina, se acabó el arte. Si no se mueve, pues tampoco es arte. Se tiene que mover.

En nuestro país hay una falta de educación y hay también una falta en la personalidad, es una carencia estructural en los mexicanos. Tal vez venga desde la conquista, bueno, pues hay muchas opiniones al respecto, empezando desde don Octavio Paz, en *El Laberinto de la Soledad* que marca algunas de ellas. En el ámbito de la música también hay muchas carencias. Yo creo que la creatividad es de pocas personas. Algunas personas, como Manuel, la tienen, y no sé por qué se da, me encantaría decirte por qué. Lo que sí te digo es que algunas personas la tienen y algunas no.

Ricardo Dal Farra:

Vos sabés que hay distintas vertientes y distintas escuelas para responder a esa pregunta, están los que dicen que el arte no se enseña, están los que dicen que la composición no se enseña.

Yo recuerdo, cuando enseñaba en el Conservatorio Municipal de Buenos Aires, la carrera duraba trece años, yo digo, pero cómo puede durar trece años, y se enseñaban técnicas y tecnologías, ya sea la tecnología electrónica o sea la tecnología de los instrumentos acústicos, si lo único que hacés es eso, como compositor, las obras van a ser buenas, por un lado, pero las obras tienen que tener otros elementos. Yo creo que es ahí donde se suma la inteligencia que pueda tener un compositor.

Es cierto que vos vas al conservatorio, en principio, a aprender una cantidad de técnicas. Pero cuál es la diferencia cuando vas a la universidad, uno espera aprender esas técnicas, esas tecnologías, pero además uno espera desarrollar un pensamiento crítico con los alumnos, que no es la misión en principio de un conservatorio.

Yo creo que es importante enseñar las técnicas, pero también la tradición, porque si no enseñás la tradición no puedes entender lo que estás haciendo ahora.

No estoy de acuerdo en que alguien pueda hacer música contemporánea sin recorrer este camino, pero tampoco puede uno esperar pasar diez o doce años, porque ya el mundo no funciona así, la sociedad no funciona así, los tiempos no funcionan así, nadie puede estudiar diez años para ponerse a hacer música contemporánea.

Lo que sí puede pasar es que vos vas aprendiendo cosas en paralelo, o que al revés, que tal vez alguien que viene de un mundo experimental, se va a ver obligado, tarde o temprano, a entender canto gregoriano y la armonía tradicional y la armonía del siglo XX y serialismo, porque si uno no entiende nada de eso, qué es lo que pasa, a veces con ciertos alumnos de composición en el mundo electroacústico, que es mi mundo, si uno no entiende nada de eso, no entiende tampoco lo que está haciendo y por qué lo está haciendo. ¿Qué implica eso? que vos vas a poder componer obras interesantes, pero lo más probable es que sea bastante limitado y después de un cierto tiempo esas obras van a tener un problema de contexto, van a tener un problema de que no se entiende de dónde viene, porque si vos no entendiste por qué estás haciendo *plin plun k pu chic* en la música electrónica, entonces es sólo un experimento, un ejercicio, pero no música.

Algunos alumnos dicen que lo hacen porque les gusta. Claro, me imagino, porque si no, no lo harían, pero si ese es el sustento que tenés para explicar tu obra, y bueno, a mí me parece que no, que hay un problema serio en la educación.

Si vos me preguntás, cómo se enseña, hay diferentes esquemas en América Latina y también en el norte y en Europa, yo creo que todo el sistema educativo, yo trabajé siete años en el ministerio de educación, yo creo que todo el sistema educativo está sufriendo un proceso de transformación rápida.

Si los que estamos “a cargo” de administrar ese sistema de educación, no nos ponemos “en onda”, como se dice acá, nos van a pasar por encima, porque, está bien, yo lo dije de una manera muy salvaje, pero lo que significa es que la forma de aprender está cambiando muy rápido.

Yo creo que mis conversaciones más interesantes de los últimos años han sido las pocas veces que tuve a gente realmente de altísimo nivel enfrente mío y las charlas eran sobre cuál va a ser la universidad de acá a 30 o 50 años. Nadie lo sabe, uno se devana los sesos porque es imposible que sea como la de hoy. Si va a ser como la de hoy, sería una catástrofe, porque la gente ya no aprende como se aprendía antes.

Zulyamir López-Ríos:

Creo que nuestros planes y programas de estudio en general tienen variadas deficiencias. Una de ellas es el querer formar músicos profesionales en 5 años, cuando la vida previa del estudiante ha estado desconectada de la música. Sanar esta falta de tradición musical en el sentido de “vivir la música” desde pequeña edad, nos tiene rezagados. La composición no es la excepción.

DE APROXIMARSE A LA VIDA Y OBRA DE MANUEL DE ELÍAS
¿CREE USTED QUE PUEDE DESPRENDERSE UN BENEFICIO PEDAGÓGICO
PARA OTROS COMPOSITORES?

Alberto Guzmán:

Para no perderse en generalidades vagas, me parece que es pertinente dar un sentido claro a los conceptos: ¿qué quiero decir cuando afirmo que algo es pedagógico? ¿Qué es un pedagogo? En la etimología de la palabra está contenida la idea de ‘guiar’, de ‘conducir’ a los niños (paidos es hijo) y a los jóvenes por las vías de la educación. Existe otro término, menos frecuente, que es la ‘andragogía’ para referirse a la educación del adulto. Como dice Savater en su “*El valor de Educar*” la pedagogía debe ejercitar “la disciplina de la libertad” y creo que este concepto es la clave pedagógica de la obra artística de Manuel de Elías. Yo he utilizado una obra de Manuel que conozco íntimamente, su “Sonante N°4” como materia de trabajo con mis estudiantes de composición y allí se trata de entrar en aspectos técnicos de su escritura, no para imitarlos sino para desarrollar pensamiento en conjunción con la disciplina de la libertad. Manuel de Elías hace parte de esos seres que uno quisiera tener cerca con frecuencia, para beber de sus gestos, sus palabras, su fuego interior. La música que me ha sido dado conocer y vivir es un matiz en esos misteriosos meandros del alma; una invitación -a veces velada- a entrar en nuestras perplejidades, en los estupores de la vida.

Alcides Lanza:

Sin duda alguna. Yo mismo en el Seminario *XXth Century Performance Practices* que he enseñado en la Universidad McGill, me he valido de la obra del maestro. A saber y como ejemplo, su obra Tri-neos fue ejecutada por alumnos graduados en el concierto de 12 de abril 2002. Con antelación y en clase, se analizaron los aspectos gráficos de la partitura, se

buscaron soluciones de cómo estudiarla individualmente y en conjunto. La obra tiene momentos donde la métrica por compás no está indicada, solo duraciones expresadas en segundos. Resulta en un aleatorismo limitado pero muy eficaz. Lo mismo referido a la dinámica, la que a veces requiere cambios muy bruscos y rápidos. Otro aspecto sería el uso de amplios 'clusters' los que deben ejecutarse con el antebrazo dado que a la vez el pianista continúa con un arpeggiato muy veloz. Todo esto, claro, se refiere a la preparación y ejecución de la obra. Cuando resultó conveniente, por ejemplo, cuando yo dictaba el seminario sobre Música de América Latina, donde había una mayoría de estudiantes de composición, logré invitar a aquellos que preparaban Tri-neos en el otro seminario, a presentar la obra ejecutándola en clase y así dando la posibilidad de analizar la misma digamos 'composicionalmente'. Así se discutió la forma, el fraseo, la notación, y otros aspectos de interés para los estudiantes de teoría y de composición.

Alfredo Rugeles:

Sin duda. Muchas de las obras de Manuel De Elías poseen ese beneficio pedagógico pues fueron escritas para orquestas integradas por jóvenes músicos. Su planteamiento pedagógico está dirigido a un fin específico de enseñar ciertas técnicas y vencer dificultades musicales dentro de los jóvenes que se inician en la interpretación de la nueva música.

Además, desde la identificación afectiva entre un discípulo y un maestro, puede surgir el estado creador. Este fenómeno ocurre al profundizar el discípulo en la obra del maestro. Al conocer más en detalle cualquiera de las obras de sus obras, el discípulo adquirirá más conocimiento serio y de causa, y podrá adentrarse aún más en las técnicas aplicadas y recursos musicales utilizados por el compositor en el proceso creativo.

Carlos Alberto Vázquez:

Podría ser que, de conocer la experiencia de la invención del maestro, como referente didáctico, facilitara una identificación afectiva importante para la formación de un estado

de conciencia creador.

Por otra parte, lo que uno busca cuando se acerca a la música de otro compositor no es copiar o imitar sino que esto prenda una mecha en la creación de ideas musicales propias.

Darwin Aquino:

Desde luego que sí. El reto más grande al querer componer música es aprender a pensar y organizar tus ideas. De la mano de obras tan bien realizadas como las de él, cualquier interesado puede adquirir estas importantes herramientas. Desde todos los puntos de vista: estructuras, escritura, armonía, orquestación, formatos, técnicas de ejecución, etc. Su obra es fuerte en todo renglón para el estudio y aprendizaje.

Diana Arismendi:

Pues yo creo que de cualquier obra bien estructurada y de valor artístico, enfocada desde el punto de vista didáctico hay mucho que aprender, es más, yo podría ampliar y decir hasta de obras no sólidas, por no decir de mala calidad, habría que aprender lo que no se puede hacer, pero creo que sí, que en general, la música de De Elías tiene beneficio pedagógico y de hecho, puedo comentar que en estos últimos meses he estado enseñando una clase de repertorio sinfónico, sinfónico coral y operático destinado a los estudiantes de dirección de orquesta de nuestro postgrado y uno de los compositores que estudiamos fue el maestro De Elías así que puedo decir de manera bien comprobada que por supuesto hay un beneficio pedagógico, independientemente que de los objetivos de esta clase estaban absolutamente enfocados a una cosa simplemente de conocer el repertorio, pero ahí estaba el maestro De Elías.

Edison Quintana:

Y sí, por supuesto, tocando con Manuel, tenemos que lidiar con un oído privilegiado. Recuerdo que estábamos tocando una obra dirigida por él, pero de música de cámara, y estaba tocando yo un acorde como de catorce notas y él me dijo que había una equivocada y yo le dije: pero por favor Manuel, apelo a tu compasión. Entonces, estamos ante el oído, a él no lo podemos engañar.

Como director, es un gran pedagogo. En el caso de que Manuel presente una obra que nunca ha sido tocada es fundamental su papel porque debe desentrañar una obra que los músicos no tienen en el oído. Muchas veces, por un lado, es una ventaja, porque pueden estar con una Sinfonía de Beethoven que se ha tocado innumerables veces, pero puede estar llenos de vicios, o de impresiones auditivas de otras ocasiones en que han tocado y que pueden interferir en una verdadera interpretación de la obra, en este caso, al hacer, por ejemplo, el *Concierto de Piano*, o al hacer una obra, como uno de los *Sonantes* que no tocan ante los músicos, todo depende de los recursos didácticos que establece Manuel desde el podio. Y eso hace que su papel sea, en este caso, fundamental. Aclararles a los músicos qué tipo de mensaje musical quiere él dar.

Un director se ve en los ensayos, no en el concierto. Muchas veces hasta puede dejar que los músicos toquen solos, pero la preparación en los ensayos es importantísima, ahí está la formación pedagógica del director, que va, no a explicar la obra, sino a decir detalles de fraseo que van a aclarar luego, la interpretación y la ejecución en público. Eso se ve cada vez menos porque muchos directores no tienen la preparación necesaria para ello. Entonces Manuel es uno de los directores que predicán con el ejemplo.

Yo creo que Manuel logra extraer o sacar de cada músico sus cualidades o las facultades que yacen en su interior para poder dar lo mejor de sí mismos, no sé como maestro, pero como director de orquesta, Manuel lo hace, y lo hace a través de las notas. No es de los que se ponen a tratar de hacer impresiones extramusicales, él parte siempre su ejecución y su búsqueda del perfeccionamiento de la obra, en el ensayo es a través de imágenes musicales y no recuerdo haberlo visto que haya hecho una imagen impresionista de la obra, diciendo que cantan los pajaritos, o que sale el sol. No, él lo hace desde el punto de vista musical, y lo logra, que el músico de la orquesta se compenetre con el mensaje musical, al cual está tratando de llegar, y en ese momento alcanza un estado creador o creativo.

Edith Contreras:

Por supuesto que sí. Primero, por su naturaleza nata como docente; segundo, por la naturaleza misma de su carrera y, por último, por su proceso propiamente compositiva a través de la evolución de sus obras y del tiempo en que las ha ido realizando. Como compositor puede aportar a los estudiantes de Licenciatura en Composición, conocimientos de Armonía, Análisis, Contrapunto y Fuga y muchas cosas alrededor de la composición. Puede hablar sobre conceptos filosóficos para el entendimiento de las obras que él escribe que no son fáciles de digerir y darle a las personas una perspectiva nueva sobre el arte, sobre el mundo de los sonidos, sobre la retórica y finalmente dar seminarios precisamente, sobre la evolución de un compositor en sus conceptos a través del tiempo, sobre sus vivencias y si éstas han influido de alguna manera en su devenir creador.

Guido López-Gavilán:

Nos hemos referido con anterioridad a una serie de características inherentes a su música que la hacen de gran valor pedagógico no solo para las nuevas generaciones, sino también para los músicos en general. Es una música realizada con sinceridad, rigor y plena conciencia creadora. Cuando estamos en contacto con una producción artística como la de Manuel de Elías se facilita la formación de un estado de conciencia favorable a la creación musical de altos valores estéticos.

Juan Trigos:

Hablando de Manuel como director de orquesta, la parte que puede ser pedagógica es el cómo comunicar, o este proceso de comunicación, para que el otro entienda lo que tiene que tocar, para que suene de tal o cual manera.

Como compositor, Manuel tiene el real talento. Quien no lo tiene, no es porque tuvo obstáculos en la vida, como...fíjate que se enfermó y no lo logró, fíjate que se puso borracho

y no lo logró. Y mi ejemplo favorito es...pues sí, pero Revueltas con todo y lo borracho mira todo lo que hizo y a ustedes *se les pasa el pomo mañana* y les aseguro que no harían ni la mitad de lo que hizo. ¿Cómo le hizo? Eso sí no lo sé. O sea, el proceso de adentro de él, se puede parecer a lo mejor al de otra persona, pero así describir cómo lo hizo, no lo sé. Lo que sí te digo es que hay personas que tienen talento y otras que no, y hay unas que lo tienen desmedido, como Bach, o como Beethoven o como Miguel Ángel. ¿Por qué lo tienen así? no lo sé. Obviamente, este talento, si uno lo tira a la basura, pues no hace nada. Pero el verdadero talento es el descubrirlo. Ese talento que tiene Manuel, con 200 *opus*, pues ese es el talento real que tiene. No hay especulación al respecto, pues es absolutamente real, cuando uno abre la partitura, ahí está el talento. Lo que está en esa partitura, viene claramente expuesto. Y cuando alguien estudia lo que ahí está, aprende.

Ricardo Dal Farra:

A mí me parecen muy significativos para cuestiones de educación, el conocer las búsquedas de Manuel de su primera etapa en la música electroacústica.

En esa primera etapa, experimental de Manuel, yo encontré, buscando mucho, una obra que se llama *Vitral No. 2*, que hizo para orquesta de cámara y cinta aparentemente del año 1967, no creo que la tenga ni en el catálogo ni en ningún lado. A mí, todas estas cosas que parecen ser simplemente elementos, bueno, para poner una línea más a esta altura del partido en un amplísimo catálogo y trabajos muy importantes, yo creo que son cosas importantes porque muestran esa búsqueda. Búsqueda permanente. Porque también uno, pasa el tiempo, pasan los años y uno a veces se repite a sí mismo, a veces aprende técnicas y cuando te encargan una obra, simplemente lo que haces es a veces utilizar lo que conoces y no ponerse en el esfuerzo que implica hacer todo un trabajo, a ver qué tengo ahora para aportar. Cuando yo veo estos trabajos que son del comienzo de la búsqueda de Manuel y su última obra, veo que no se repite. Y uno debe aprender de eso.

Rodolfo Ponce Montero:

Yo creo que, hablando de la música de Manuel, claro que hay un beneficio pedagógico, pero no sólo para los compositores, también para los intérpretes. A mí me ha enseñado, me ha abierto nuevas perspectivas.

El valor que tiene la música de Manuel, no solamente en el repertorio de la música, eso para mí es muy importante, y no me quiero poner como nacionalista, pero a mí me interesa mucho, saber que tenemos compositores de este tamaño, de esta altura que nos impulsa a que esto, en la medida de lo posible, no solamente sea aquí en Guanajuato, si lo puede uno hacer conocer, lo obliga a uno a mostrarlo donde sea posible, ya sea con grabaciones o conciertos en vivo.

¿ES LA OBRA “DEELIASIANA” UN SABER?

Alfredo Rugeles:

Sin duda. Es una referencia muy importante. En el caso de los compositores mexicanos, uno de los más destacados. Y en el caso latinoamericano, sin duda un nombre referencial importantísimo.

Guido López-Gavilán:

Es un saber marcado por un crear.

Ricardo Dal Farra:

Uno, como latinoamericano, está enfrentado a otro tipo de circunstancias que, por ejemplo, los europeos o los canadienses, y esas circunstancias de vida que van más allá

de las técnicas y las tecnologías para componer son las que finalmente moldean el carácter de la persona que va a escribir una obra y esos son los elementos que a mí me parece que son importantes rescatar también cuando uno habla de Manuel. Él tiene una visión de cómo hace las obras, y eso es algo que puede saberse y estudiarse. En ese sentido, la obra de Manuel sí es un saber.

Rodolfo Ponce Montero:

En el momento en que uno estudia su obra para poder interpretarla, por supuesto que reconoce cualidades y características propias de las que uno aprende. Hay una consistencia. Una congruencia. Y todo eso se refleja en su obra. Es una postura. En ese sentido es un saber. Uno aprende de sus composiciones.

7. Síntesis de resultados.

A continuación, presentamos los hallazgos respecto del compositor Manuel de Elías: referencias del autor y de su obra, lo que salió a la luz sobre el tema de la composición y el estado de conciencia creador, las conclusiones a las que llegan los participantes en su diálogo sobre la aportación de De Elías a la música mexicana y latinoamericana y finalmente, hablamos del aspecto formativo.

Comenzamos con el tema del *Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte*. Es evidente que su fundación implicó un gran esfuerzo. De Elías fue conciente no sólo de sí mismo sino de las personas con las que está en relación. En el diálogo con todos los entrevistados, no sólo los que forman parte de este cuerpo colegiado sino con los que han sido intérpretes de su música, cabe decir que le conocen íntimamente. Su pensar y su sentir respecto de De Elías partiendo de una inicial condición de su esencia para alcanzar objetivos en común con otros compositores, es el liderazgo.

a) Liderazgo:

Una de las primeras expresiones que salieron a la luz durante las entrevistas fue la *admiración*. ¿Cuál es el sentido de admirar? Es una postura de reflexión ante el logos, el lenguaje del ser. No un lenguaje, sino *el lenguaje*, la morada del ser. El lenguaje no es la expresión sino la casa donde habita el ser.

En el análisis de contenido de las entrevistas, encontramos el fenómeno de la contemplación y de la reflexión ante el misterio del ser de un hombre que habla musicalmente de un modo que causa el asombro. Eso obliga a mirar al otro y dejarse decir algo por él. Pero para ello, hay que saber escuchar. Así es como se obtiene la evidencia.

Algunos de los miembros del Colegio que participaron en esta investigación colocan la figura de De Elías como *un ejemplo a seguir*, y al Colegio mismo, como *una institución necesaria para la salud espiritual de un continente*.

Para los grupos, el liderazgo es una forma de existir fundamental para garantizar óptimos resultados de los miembros del Colegio y sus acciones. Los valores y principios relacionados al liderazgo de De Elías desde las entrevistas son:

- Inteligencia.
- Cultura general.
- Meticulosidad.
- Autenticidad.
- Sacrificio.
- Gran dedicación a la creación musical.
- Sólida formación musical y profesional.
- Un hombre de amplia cultura.
- Sensibilidad.
- Agilidad mental.
- Ingeniosidad.

- Buen humor.
- Generosidad.
- Nivel intelectual y formativo importante.
- Profundidad de pensamiento.
- Perspectiva nueva sobre el arte.
- Perspectiva nueva sobre el mundo de los sonidos.
- Amigo y hermano.
- Modelo de gestión basado en el valor del respeto de los unos a los otros.
- Capacidad de convocatoria.
- Sentido organizativo.
- Real talento.
- Gran artista.
- Despierta una admiración importante en cuanto a su dominio sobre la composición.
- Actitud abierta al conocimiento de la obra creativa de los compositores latinoamericanos.

En las entrevistas, los expertos también hablan de otros aspectos del compositor como ser humano y de algunas preferencias de sus orientaciones en su lenguaje musical. Con esto empezamos a ver con mayor claridad, procesos de su pensar y de su actuar.

b) Honestidad creadora:

La honestidad es parte de la esencia de Manuel de Elías. Considerado como un creador genuino, su lenguaje es su verdad y esta verdad es la apertura del ser. Seguir la huella de De Elías no es tarea sencilla. Conocer la obra de un compositor implica relacionarse íntimamente con su lenguaje y De Elías está constantemente en el centro de su obra, en lo profundo. Su música está realizada con sinceridad, rigor y plena conciencia creadora.

c) Compositor prolífico:

Los entrevistados coinciden en que De Elías es un compositor prolífico no sólo en abundancia, sino en diversidad, complejidad y novedad. De Elías tiene pasión por su labor y su catálogo de obra es muy extenso.

Hay algo esencial y común a todos los entrevistados: su capacidad de escuchar y de poner atención íntegra a la música del compositor. En términos generales, y de aquellos que expresaron conocer íntimamente algunas obras de De Elías, se evidencia una identificación mental y afectiva en el ánimo de su música. Y mientras unos no se preocupan en explicar los sonidos, sino de la sola vivencia del arte, otros, por hacer partícipes a más músicos, de los planteamientos sonoros de De Elías, también ponen atención a conceptos y frases musicales, dentro de lo que se refiere al análisis. Por tanto, en cuanto al conocimiento del lenguaje del creador, encontramos que hay una comprensión y un entendimiento que abarca desde la técnica hasta la emoción. Al hablar de su lenguaje musical, plantearon lo siguiente:

d) Su lenguaje musical:

Su lenguaje abarca desde creaciones con sentido pedagógico destinadas a los niños, hasta la invención de obras de orden profano y religioso, nacidas de una orientación estrictamente musical, unas, y otras de inspiración en el acontecer de su vida. De Elías tiene un impresionante catálogo de obra. De las entrevistas se desprenden una serie de características de su forma de hablar musicalmente, y de su condición creadora:

- Revela un oficio y maestría.
- Su música habla al corazón.
- Su música transmite sensibilidad.
- Destreza.
- Gran sentido musical.
- Pensamiento musical rico de relaciones cromáticas y espaciales a partir de materiales muy simples.

- Rítmica profusa.
- Exploración de aspectos tímbricos.
- Un lenguaje conciso y claro.
- Su forma de escritura muy personal.
- Hay una notable evolución permanente de su lenguaje.
- Gran unidad de estilo.
- De la sencillez a lo complejo.
- Enfoque libre.
- Planteamiento estético de problemas musicales no convencionales.
- Obra profunda.
- Proposición de soluciones.
- Fuerte emoción que emana de su música.
- Rigurosidad técnica.
- Interés por la inclusión de elementos de su nación.
- Compositor universal

Una característica de la invención es crear algo que no existía, este aspecto de la creatividad es lo novedoso, también es encontrado en el sondeo sobre la música del compositor.

e) Novedad en su obra:

- Armonía nueva y compleja.
- Su música causa un impacto.
- Variedad de formatos.
- Nuevas sonoridades.
- Sonoridades novedosas.
- Imaginación para explorar retos.
- Nos está heredando un lenguaje nuevo.
- Profundo pensamiento creativo.
- Superarse a sí mismo como la única manera de seguir viviendo y creando

En el tema de la creación musical hay un interés vital de todos los participantes, especialmente de aquellos que son compositores. Sin embargo, todos, intérpretes, investigadores, docentes y directores de orquesta, mostraron una atención espontánea a su producción al hablar de la composición. De las entrevistas se desprende lo siguiente:

f) Acerca de la composición:

- La naturaleza pide componer.
- Se requiere de la libertad.
- Es una necesidad interna.
- Escuchar la voz interna.
- Indispensable escuchar su propio yo interior.
- Tiene que haber una motivación para componer.
- Es una necesidad de expresión.
- Uno tiene que autoconocerse.
- Verse a sí mismo.
- El arte de componer es personal.
- Ver el reflejo de uno mismo como en un *espejo con sonido*.
- El compositor es un ser que traspasa la cotidianidad.
- El estado de conciencia creador surge por una cuestión de la voluntad.
- Hay una voluntad que se impone.
- El trabajo de la composición requiere de una concentración particular.
- Se necesita tiempo para estar con uno mismo.
- El real talento se tiene, o no.
- La composición es muy personal.
- La composición tiene que ver con si uno tiene algo que decir.
- Componer requiere de un desarrollo interior sólo si hay una dedicación de la vida a la creación.
- Se requiere de tiempo y condiciones materiales para componer.
- Se necesita capacidad de expresión.

- Se requiere de un profundo pensamiento creativo.
- Es una necesidad personal de expresión artística.
- La invención es algo personal.

Debido al consumo frenético de la industria del entretenimiento por la música comercial, por parte de la sociedad, no es fácil vivir o sentir la necesidad de habitar el claro donde ocurre la creación estética. Se deja ver que no hay tiempo para la composición, pero hay que urgir a la voluntad y moverla a la creación. La música artística no puede competir con la que no lo es. Necesita sus propios tiempos y espacios sonoros.

g) Amistad.

Encontramos un común denominador en los participantes de esta investigación con respecto al compositor y esto es, una amistad que los une en sus diferencias de vida, de ideas o de opiniones. Hay una escucha sin prejuicio, o al menos un intento, de estar en sus moradas sin prejuicios.

h) Compromiso social.

No sólo el *Colegio de Compositores* es un indicador latente de la mirada del compositor hacia afuera, en sentido de donar su talento al mundo en el que fue *arrojado*, para devolver algo de lo que recibió en herencia del Creador, hay otra serie de actividades que reflejan su compromiso con la sociedad, para hacer vivir valores del espíritu, y que encontramos al hablar con los expertos participantes y con el propio compositor:

- Su labor organizativa de difusión ha fructificado en la creación y dirección de diversas orquestas e instituciones educativas en diferentes estados de la República Mexicana.
- La creación y organización de programas de estudios para Conservatorios y escuelas de música, por su interés en impulsar la educación artística.
- La organización de festivales internacionales donde se escucha, difunde y promueve la música nacional e internacional del siglo XX.
- El desarrollo de un sistema de enseñanza musical infantil.

- Su participación en la creación de un laboratorio de música electrónica, lo que habla de su amplio espectro de búsquedas de expresión.
- Su colaboración como escritor para enciclopedias de música de México.
- Abrió espacios a las investigaciones pedagógicas de música mexicana.
- La creación de una editorial y un programa de registro fonográfico.
- La creación del proyecto de estrenos y grabaciones de música mexicana para jóvenes ejecutantes con obras de autores nacionales.
- Su labor como conferencista en diversos encuentros de música.
- Su participación como jurado para concursos académicos de interpretación y creación musical, de becas, así como para la ocupación de vacantes en orquestas sinfónicas y conjuntos de cámara.
- Una aportación muy importante dentro de la música mexicana.
- Uno de los pilares de la creación mexicana.
- Aporta a la música del mundo.
- Música bien enraizada en América Latina.

i) Aspecto formativo y conciencia creadora:

Lo que los entrevistados piensan respecto de la formación para la composición:

- De Elías es una autoridad como experto en su área.
- No es posible enseñar el talento creador individual.
- Se puede enseñar a escucharse a sí mismos, para componer.
- Se enseña un aspecto técnico.
- Cuando estamos en contacto con una producción artística como la de Manuel de Elías se facilita la formación de un estado de conciencia favorable a la creación musical de altos valores estéticos.
- Sus obras tienen gran valor pedagógico no sólo para los jóvenes sino para los músicos en general.

- Su trabajo sirve de referencia para las actuales y futuras generaciones
- Muchas de las obras de Manuel poseen un beneficio pedagógico.
- Cualquier interesado puede adquirir importantes herramientas al estudiar la obra de Manuel de Elías.
- La obra de Manuel de Elías es fuerte en todo renglón para el estudio y aprendizaje.
- Hay beneficio pedagógico porque su obra está bien estructurada y tiene valor artístico.
- Aporta a los estudiantes conocimientos de armonía, análisis, contrapunto y fuga, y alrededor de la composición.
- He utilizado su obra como materia de trabajo.
- Estudiamos aspectos técnicos de su escritura, no para imitar sino para desarrollar pensamiento.

Hay otra cuestión que surgió en las entrevistas, en el momento de indagar la condición y necesidades de las escuelas y conservatorios para la formación de compositores concretos y es la que se refiere a que existen carencias académicas:

j) Carencias académicas:

- Las escuelas tienen siglos de atraso, y hay una mala formación de los docentes.
- No hay apoyo del gobierno.
- La música nueva no es parte de la cotidianidad. Se estudia teoría en libros en lugar de extraerla de las obras de los grandes creadores.
- Se podrían hacer cosas desde los primeros estadios de la formación musical.
- Se enseña técnica.
- Hay un deterioro.
- Se suple el real talento con la especulación.
- Una práctica poco ética y habitual que emerge en algunos compositores en formación, es la imitación.
- Precarias condiciones en las que se desarrolla la cultura artística en nuestros países

Debemos, pues, llegar al punto en que nos preguntemos ¿puede esta búsqueda inacabable, en torno al compositor De Elías, brindarnos un sentido de realidad, ese estado de conciencia creador, que surge cuando el compositor realmente se comprende y se conoce a sí mismo? ¿El conocimiento propio llega mediante la búsqueda, siguiendo a alguien, perteneciendo a determinada organización, analizando las obras o leyendo el pensamiento del compositor que nos ocupa?

El principal problema que encontramos, como fruto del diálogo con los músicos que participaron en este estudio es que mientras el compositor, o el estudiante de composición, no se conozca a sí mismo, no puede tener las bases para un pensamiento originario, personal, y toda su búsqueda será en vano.

CONCLUSIONES

La obra de Manuel de Elías resultado de su conciencia creadora y experiencia formativa. Constituye, por su valor intrínseco y por su lugar en la historia, una de las enseñanzas más representativas de la música mexicana de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI.

Su creación se caracteriza por una poética, que es una estética particular: lo *sonante*, un principio de intimidad, y la *no imitación*, que se establece entre su pensamiento, sentimiento y voluntad como invención.

Al terminar esta exploración se constata, a través de lo descrito y narrado, una prolífica mente y una rigurosa disciplina, unidas a valores educativos recibidos en su casa y recogidos de su entorno social y artístico. Su obra se origina en la experiencia de mundo y la vivencia estética, desde su ser-en-el-mundo.

Desde los recursos de su universo anímico hemos realizado una interpretación de los aspectos filosóficos de cinco de sus obras, así como los espacios de la ensoñación que las conforman. Su propuesta poética es una postura, como lingüisticidad de mundo, que es una enseñanza para quienes estén en la vía de la búsqueda personal, de las preguntas.

Las conclusiones a las que llegamos se pueden resumir de la siguiente manera:

1. La enseñanza musical de De Elías inició desde el vientre materno y luego con las lecciones de su padre, principalmente en su casa. Inició muy temprano un proceso de autoeducación por la propia iniciativa de querer componer. El que su padre lo haya puesto a copiar los corales de Bach significó para Manuel, en su niñez, un reto y logro enormes, un inmenso placer y orgullo para sí mismo, tal vez no manifiesto, de haber alcanzado una elaboración muy complicada incluso antes de empezar a escribir las letras del alfabeto. En este proceso

cometió muchos errores y tuvo que borrarlos y volver a empezar. Su padre le presentó al *señor Gómez*, que era una *goma de borrar* enorme, tal vez así la veía Manuel. En esta experiencia encontramos una primera lección de aprendizaje, el aprender de los propios errores, pero con gusto. De Elías descubrió muy pronto la vocación de su vida.

Hay otro tipo de aprendizaje que emana del dolor, y que es el que expusimos cuando fue nombrado *copiositor*. No debió ser sencillo elevarse a otra altura ontológica cuando se ha sentido aplastado contra el suelo y tener que ser recogido a sí mismo como con una espátula. La templanza, el coraje, la fe, la esperanza y el amor fueron las virtudes que cambiaron radicalmente su ánimo. Aquí aparece la Voluntad. Salir adelante por el puro querer salir adelante. Y vemos como pequeñas causas conducen a grandes consecuencias: A pesar de vivir un fuerte retraimiento, como resultado de esta experiencia, este movimiento tuvo su opuesto. Desear el bien para otros partiendo de la creación de programas de educación musical para niños, fundación de orquestas, y su más trascendente proyecto, la creación de *El Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte*, para proyectar el perfil y contenido de la música latinoamericana hacia el resto del mundo. Por medio de estas acciones, De Elías reúne personas en torno a un lenguaje, como capacidad de comunicación, que sólo se realiza plenamente a través de la música.

Sus programas de estudios, aplicados a diferentes escuelas y conservatorios por los que pasó, estaban destinados a dar a los estudiantes la posibilidad de descubrir sus propias capacidades expresivas y subsanar sus propias carencias, que De Elías encontró al llegar a esos espacios en tiempos específicos de su historia. Con ello abrió el horizonte de preguntas en el que los alumnos habrían de propiciar por sí mismos sus propias búsquedas del saber y el maestro sólo fortalecería sus capacidades donde fuera necesario.

Otro elemento de su autoformación continúa con sus muchas lecturas, desde los cuentos infantiles hasta llegar a lecturas complicadas, por ejemplo, de filósofos y poetas rusos y alemanes. El gozo del entendimiento de figuras literarias o conceptos existencialistas a

temprana edad afirmó la sensibilidad hacia la existencia, por un lado, y por otro, hacia el juego fonético y luego a los sonidos.

Continuó esa actividad de educar-se, a través de la vivencia directa de la escucha permanente de música de arte, y siguió a lo largo de sus experiencias estéticas en el contacto con la naturaleza, búsquedas personales, diálogos con interlocutores formados en diversas áreas del conocimiento humano, y ya siendo compositor, enriqueció y amplió su entorno musical con el diálogo, la convivencia, la percepción de autores importantes en el entorno del Conservatorio Nacional y la Escuela Nacional de Música, y otros ámbitos culturales alrededor del mundo. También a través de la interpretación de la música partiendo desde la Edad Media hasta nuestros días, a través de la ejecución instrumental o la dirección de orquesta. Todo esto desvela el largo camino que llevó a De Elías al encuentro de su propio lenguaje musical, su discurso con su creatividad inherente, a partir de la gran divergencia entre lo aprendido de la generación anterior y el descubrimiento y consolidación de su propio yo, de su intimidad. Así que no fue la tradición sentimental lo que cambió, lo que realmente cambió fue la tradición del discurso.

De Elías abrió espacios para la educación en el arte musical y para la difusión de la música de todos los tiempos.

2. La formación de los compositores debería agregar a su curriculum, porque no lo incluye, una forma de aproximar al ser humano al universo del preguntar, a los abismos emotivos, sensibles y sensoriales que todo ser humano tiene, pero que muchas veces no sabe conectar. Con la aproximación al estudio de la obra de De Elías, se puede hacer también un acercamiento a esas cuestiones. Eso no se puede teorizar del todo. No hay una regla, pero sí es ese mundo interno el que se explora. Muchas veces son abismos, porque son desconocidos, es un viaje a lo desconocido de sí mismos, y a través de conocer a un autor y su obra, se pueden descubrir esos pensamientos, esos viajes, esas profundidades que no pudieron haber sido miradas si no se hubiese apreciado su obra, si el espíritu no se hubiese

concentrado en un tipo de imaginación material, cuyo dominio sea la forma interior que tienen las cosas en la conciencia humana a través de una materia que no solo es germen de todo, sino que fluye dinámicamente a través de las formas extrínsecas del mundo.

En la educación musical, el silencio siempre aparece como elemento fundamental, pero es un silencio concebido en el contexto de una obra musical, no como principio para la creación. Por tanto, parece necesario conocer la experiencia vivida por Manuel de Elías a través de su concepto particular de silencio como modo posible de ser, ante cada realidad, que este fenómeno le descubre. El resultado será un proceso susceptible de ser conocido y analizado por los músicos en formación e interesados en la tarea de la composición musical. Pero no con la intención de dar con un ideal al cual aproximarse esforzadamente con el paso del tiempo, como si se tratara de un conjunto de entes estáticos. Puesto que la creación es dinámica, propia de una voluntad estética, lúdica y expansiva, se espera que los nuevos compositores no sean extensiones o copias del original, sino que cada quien encuentre su propio camino, que tenga su propia conciencia creadora, que se vuelvan, con el tiempo, inventores.

Aunque el trabajo de la composición exige el silencio, el aislamiento físico, la abstracción del entorno, adquirir una conciencia mayor del mundo sensible de sí mismo, concentración, encaminados al encuentro del creador con su mundo interior para que pueda emanar la verdad de la obra; es también experiencia intersubjetiva, donde el pasado de la música se hace presente en el análisis y profundización del conocimiento de la creación de otros pensadores y artistas, que encierran sus mundos, sus conciencias y sus historias; así como el presente de los creadores y pensadores contemporáneos, con sus conciencias, historias, experiencias y mundos.

3. El estado de conciencia creador no es en sí un estado de conciencia pleno, porque al momento de crear, no siempre está claro qué se está creando, o no hay una conciencia absoluta de lo que se está creando o hacia dónde va a llegar, es más bien el conjunto de

varios elementos sensitivos, sensoriales, de perspectiva, anímicos que se conjuntan en algún determinado momento y da como resultado un instante y un estado propicio para la creación de una obra artística. De Elías, como creador, toma destellos, los junta para crear algo que después tiene fondo, forma, estructura. Cuando se crea una obra de arte, tiene que haber una propuesta del mundo interno de cada quien. El estado de conciencia creador así, no es una cualidad o verbalización del ser sino una substancialidad inherente al ser, pues nada aparece como aparece sino en su esencial desarrollo, y un momento de este desarrollo es una especie de recogimiento en la intimidad de sí mismo, donde ocurre la invención.

Si es experimento, es experimento, no es arte. Si funciona el experimento, entonces puede haber una vía hacia la invención. De Elías no tiene música experimental. La invención de conceptos musicales supone que se ha detectado una nueva realidad, una nueva forma de relacionarse con lo real. El punto de partida es el encuentro de la esencia de su vivencia, en ese momento surge lo que se quiere expresar. La ética se hace presente y patente. El compositor no se puede mentir a sí mismo. Se rige por su verdad, es algo que percibe, y puede afirmar entonces: “Esto sí es lo que siento. Me veo ahí”. Es él mismo. Entonces, desasido de prejuicios, en la pre-comprensión, aparece el estado de conciencia creador.

Un acto de De Elías, al inventar, consiste en romper el molde de lo inventado para encontrar una cosa nueva y diferente en el siguiente acto. De Elías no intenta imitar ni a sí mismo. Dentro de la poética de Manuel de Elías, está *la no imitación*, prohibido imitar y prohibido imitarse. Ese es un concepto estético, es un concepto que forma su poética.

Para De Elías la idea de la no repetición está en ese concepto de invención. Pero podemos ver en la tradición real que, por ejemplo, hubo muchos imitadores de Sócrates. Nietzsche también era de la idea de que cada filósofo buscara su propio pensamiento:

Nietzsche niega los ideales apolíneos y reclama el triunfo de los ideales dionisíacos mediante la utilización metafórica del lenguaje como expresión de la voluntad de poder. La negación de los ideales apolíneos implica la negación del principio de individuación, expresado en el platonismo por la idea de uno y sustituida en el

*cristianismo por la idea de Dios. Si negamos a Dios, negamos al uno, y si negamos la idea de uno, negamos los ideales apolíneos y afirmamos la multiplicidad dionisiaca, de tal manera que cada cual pueda expresar su propia verdad y sus propios dioses.*⁹¹

Lo primero que tiene que hacer un filósofo es destruir a los otros filósofos en una lucha para erigirse como el único filósofo. Desde el punto de vista musical, artístico, el artista tiene la intención inconsciente de destruir a los otros artistas, para él erigirse como el único artista. Recordemos lo que don Alfonso hizo al leer la Sinfonietta de su hijo Manolo. Aunque vale la pena comentar que, cuando De Elías estrenó esta obra en la ciudad de Guanajuato, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad, dirigida por él mismo, su padre estaba ahí, en primera fila, para aplaudirle, muchos años después de aquel primer encuentro con su obra.⁹²

Dado que el trabajo del arte es proponer modelos creativos, pues el arte verdadero no sólo propone modelos creativos sino modelos de vida, cuando el artista propone un modelo creativo y un modelo de vida, es un paraíso para ser habitado, entonces, aunque no quiera el artista ser seguido, es seguido, contra su propia voluntad. ¿Por qué? Porque para muchas conciencias esta experiencia de verse reafirmado en el mundo, a veces no se encuentra en la pintura, en la arquitectura, en el cine, sino en la música, y a veces no lo encuentran en un compositor sino en otro, y aunque ese otro compositor diga: *no, no me imiten*, van y habitan su isla, habitan su obra, que les da vida, oxígeno, voluntad para seguir viviendo. Es cuando esta lucha de un artista contra la artísticidad -si se puede decir así-, de su época, crea un espacio vital, para ser espacio y refugio de anónimos. De gente de su época que no se sabe con quién se tiene contacto y diálogo, y son por los que, en última instancia, el artista sigue creando y viviendo. Se sabe que alguien está ahí, pero no se sabe quién está habitando la obra. Pero alguien está ahí. Y eso hace al artista seguir creando. Entonces vale la pena vivir, pero vale la pena vivir creando. Y pocos seres humanos han tenido el privilegio de hacerlo. El planteamiento es que es tan bella la realidad, que es apetecida por el otro, en la medida en

⁹¹ <http://www.filosofia.net/materiales/filosofos/nietzsche/pensa.htm>

⁹² Ver anexo 4. Noticia no. 3

que se despliega la vida, la forma más sublime de la vida, la forma más entera de la vida, lo más totalizante, que es la creación estética, que es el arte.

En el fondo, cuando De Elías dice: *yo habito el espacio de la invención y no quiero imitar ni ser imitado*, lo que está proponiendo, en el sentido de formación, es que a quien se debe imitar es al arte mismo, y el arte mismo como decía Heidegger (2010) lo lleva la tierra:

Al manifestarse un mundo en la obra artística hace al mismo tiempo que la tierra sea tierra. "La roca llega a soportar y a reposar, y así llega a ser por primera vez roca; el metal llega a brillar y a centellar, los colores a lucir, el sonido a sonar, la palabra a la dicción" (p. 17).

En la materialidad de la tierra está el arte, porque ahí nace, de ahí toma el artista los elementos para transfigurarlos, sustanciarlos, inmortalizarlos en objetos propios del espíritu. Esta especificación que hacemos con respecto al concepto de invención, es inventar el arte mismo, y que al que hay que imitar es al arte, y hay que dejar que el arte se haga a sí mismo, entonces el artista se muestra, se forma, se conforma en este sentido, desde la intimidad heideggeriana, como un medio entre el mundo y la tierra. Desde el punto de vista de Gadamer, un medio también, pero entre la historia y el mundo.

Para ver esto desde el punto de vista *bachelardiano*, nos basamos en el concepto de invención que propone De Elías: *"Inventar es crear algo que no existía"*.⁹³

Partimos de este concepto de invención y lo aplicamos a ir tocando todas las notas con este concepto de invención, ir tocando todas las intencionalidades musicales con ese concepto, ir tocando todos los actos de Manuel de Elías, todos sus estados de conciencia, su toma de decisiones, su historia imaginativa a partir de ese concepto de invención y entonces ya se hace la fenomenología.

⁹³ Expresado en mayo de 2017.

4. Sabemos que la fenomenología, en cuanto a su experiencia concreta, se refiere a los cambios sucesivos que sufre todo objeto, todo acto o, en este caso, la obra de De Elías desde su origen hasta su final. Ese es el recorrido, el desarrollo fenomenológico, los distintos momentos que va sufriendo su obra, en la obra mantiene y contiene historias distintas y esas historias distintas son *la historia fenomenológica de su obra*, todos los cambios sucesivos. Esa es la fenomenología de su obra hasta que vuelve a la tierra. Pero también un acto determinado, el momento de la concepción creativa es la semilla, esa concepción creativa hace la obra, pero la obra no termina en ella, sigue en su transformación a través de la ejecución, de la interpretación, de su relación con los oyentes, su relación con la historia, con la crítica, luego la crítica la ubica y la trata de comprender en su época y vuelve otra vez el ciclo con otra época con otra interpretación con otra gente, con otras épocas, otras generaciones y esa es la fenomenología de la obra.

Cuando hablamos de fenomenología hablamos de aspectos concretos, es decir, del fenómeno de la composición que va cambiando, la obra es lo que va cambiando. De Elías es un compositor que todavía está produciendo. Por tanto, cerramos el estudio fenomenológico en su última composición actual, que es el *Imaginario a Dúo*, del que ya hablamos y que es la última transformación que sufrió su obra.

Entendemos que la obra de un creador, es toda su obra. Y si uno estudia esa obra, la estudia en completitud. Si el autor pasa a otro momento de su vida en los próximos años, entonces esto va a ser nada más un momento de su trabajo, y así lo asumimos.

Una posibilidad de conocer la fenomenología de su composición es desde su misticismo y su relación con la sonoridad. Y aquí hay un enlace directo con el concepto de *sonante* de De Elías. Lo *sonante* en su obra sería que cada sonido tenga un eco permanente. La obra de De Elías patenta un extender el sonido en el sentido de cualidad, no de cantidad, entonces estaremos hablando de la experiencia de *un allá* permanente. Lo *sonante* es esa extensión del sonido en relación a extender el ser. Una necesidad de continuar, no creando, porque

eso es incesante, vital, sino de estar presente en el mundo en los espacios de la interpretación, que como hemos visto, para él parecen extinguirse como una vela que se consume.

Fleming (1971) nos coloca en un punto de vista de la creación artística a partir de una cita del Génesis:

Y Dios dijo: hagamos el hombre a nuestra imagen y semejanza...” (Gen. 1, 26). Las palabras clave son crear e imagen. El principio divino, en consecuencia, es capacidad creadora. Si Dios es concebido como la fuerza creadora y el hombre fue creado a Su propia imagen, podemos deducir que el hombre también posee por derecho propio Su capacidad creadora y que, a su vez, crea sus dioses, sus pensamientos, sus ideales, y sus artes, a su propia imagen humana (p. 1).

Los fuertes simbolismos de la creación nos dicen que Dios creó al hombre con lodo, que el hombre es imagen de Dios y que hay la intervención expresa del soplo divino. Y la Tierra, desde el punto de vista teológico, es el lugar más importante y centro histórico del universo. También en el Génesis encontramos la palabra agua, y se pueden leer, en muchos otros relatos de la Biblia, las palabras viento y fuego. Estos cuatro elementos son retomados en muchas religiones y se habla de diferentes dioses para cada uno de ellos.

Lo común es que lo que crearon los dioses, lo hicieron a imagen suya. El dios del agua que hizo que todo fuera agua, el dios del fuego quiso que todo fuera fuego, y el del aire quiso que todo fuera de aire, como todo es a imagen y semejanza, entonces el dios de tierra quiere que todo sea de tierra.

Salazar (2007) expresó:

La aspiración de Husserl de alcanzar una unidad del saber encuentra en la filosofía de Bachelard su punto más concordatorio, y esto prepara el terreno para la conformación de las ideas más vanguardistas de nuestro tiempo, en tanto que se unen los progresos de la ciencia y la razón con el ministerio de las fuerzas imaginantes, que hacen posible que todo conocimiento sea al mismo tiempo una experiencia estética. La raíz que alimenta

este principio creativo es justamente la imaginación, pero en Bachelard, la imaginación ha de estar ligada al ensueño de la materia: agua, aire, tierra y fuego (p. 1).⁹⁴

Hay una relación directa de todos estos elementos con la fenomenología de la composición de De Elías. Siendo un hombre profundamente de la tierra, vive la experiencia de la tierra completamente.

De Elías forma parte de un grupo de seres privilegiados que hacen arte, que tienen un talento especial para la creación artística. Es un *elegido*. Pero en la última etapa de su vida como compositor, cuando se le han cerrado puertas para el ejercicio de su vocación, De Elías vive el desierto de su vida, y en él despliega el sonido para darle mayor existencia, esa existencia sonora deviene guía o huella en la definición y relación con el *Ser*. Al desplegarlo, prolonga el ser, y el espacio por donde fluyen la sonoridad y la frecuencia, se hace tiempo. Y mientras el sonido se extiende en lo infinito, la existencia terrenal experimenta la finitud.

Heidegger (2000b) escribió:

El hombre anda errante. No es que el hombre caiga en el error. Si está siempre sujeto a dicho error es porque, ex-sintiendo, in-siste y, de este modo, ya está en el error. El error por el que atraviesa el hombre no es algo que, por así decir, se limite sólo a rozar al hombre, algo parecido a un foso en el que a veces cayera, sino que el error forma parte de la constitución íntima del ser-aquí en que se halla inmerso el hombre histórico (p. 17).

Como una metáfora de la experiencia en el desierto del pueblo *elegido* por Dios, del que habla la Biblia, en un desierto musical, De Elías inicia el exilio, el exilio es el orgullo de ser un elegido (los que pasan de la esclavitud a la libertad), y a la vez, en la infinita errancia lo que está a prueba ahora, es la fe. El exilio como errancia hace nacer la memoria, la memoria funda la tradición y esta tradición es el sufrir; este, la obra. En el desierto hay habla, en la escritura, silencio. Pero ahora apetece el diálogo, se busca otro contacto con lo divino. Sin embargo, *el desierto* no conduce a ninguna parte y la obra no invoca el sonar divino. La obra

⁹⁴ http://www.uach.mx/extension_y_difusion/synthesis/2008/05/12/gaston.pdf

no sabe dialogar y el sonido queda encerrado en el sonido como el vacío en el vacío. Pero todo esto es lo que se podría llamar a Imagen y Semejanza. “Yo soy el que Soy”. Y el Decir del Decir, la sonoridad silente, la fe, el sufrir, el silencio, el desierto, son la realidad y la verdadera imagen de mundo. Esto hará nacer incertidumbre. Y todo esto es una deconstrucción de la realidad actual del compositor. Pero como todo inventor, como todo creador, siempre puede reinventar la Imagen de su Mundo.

El concepto de *sonante* forma parte de la poética de De Elías, en este concepto está la idea de extensión. Extender el sonido es extender la existencia, lo existente, pero no se extiende el sonido para que dure más en tiempo, no es en sentido cuantitativo, sino cualitativo, extender-se hacia el Ser, heideggeriano, o extenderse a la historia humana, desde el punto de vista de Gadamer. Mientras más profunda es la obra de De Elías, más va a durar en el tiempo y por tanto va a tener más dialogantes en el transcurso del tiempo, y eso es extender la historia humana, como Bach, o Mozart, que todavía dialogan con nosotros para ayudarnos, no a gozar, sino a acercarnos a lo indecible, a lo inconcebible, acercarnos a lo inefable, al vacío, al silencio como Ser, como silencio, donde no hay discurso.

La música es la formación temporal por donde el hombre encuentra la temporalidad hacia el espacio del Ser. Extender el sonido no en cuanto tiempo musical, y orquestal sino en cuanto búsqueda del Ser. ¿Para qué extiende su ser? Para alcanzar a Dios. Alcanzar el *Ser*. Lo *sonante* se va ejerciendo en la composición de De Elías y desde su creatividad extiende el sonido, no en cuestión de tiempos orquestales, ni musicales, sino en cuanto a esa búsqueda de Dios. En el ocaso de su vida, como él lo llama, De Elías clama a Dios con su última obra, en un diálogo persistente desde lo hondo de su ser. Es una creación de misticismo. Y si llegó a lo místico, es que ese era el horizonte.

En los últimos años de su vida, como ya quedó planteado antes, De Elías reconoce a un solo Dios verdadero, desde una religión específica, la católica, por tanto, se identifica con el estar

hecho a imagen y semejanza de su Dios, y con el ser que es creado de la tierra, y crea a su propia imagen.

Por otra parte, Heidegger dice que lo que transforma el artista, transforma el mundo. Lucha contra la materia para hacerla espíritu, para sacar de la materia la espiritualidad. El artista toma los materiales de la tierra, la pintura, la música, la madera, los instrumentos y el que hace arte, vive la resistencia de la materia. La materia se resiste y se quiere conservar como materia. El artista trasciende la materia y en esa trascendencia hace arte.

Pero la materia, la tierra, cede, se da, se entrega ante ciertos artistas, se dona. ¿Y por qué se entrega la tierra? Porque el artista ha escuchado, el artista ha sabido escuchar la unisonancia de la tierra, es decir, cuando un artista sabe meter al mismo tono toda la materia, el agua, el fuego, la tierra y el aire, en una sonoridad, entonces está escuchando la tierra. Cuando De Elías pegaba la oreja a la arena de la playa, no estaba escuchando el mar, o el estallido de las olas, no estaba escuchando el aire, no estaba escuchando el fuego, estaba escuchando *la tierra*. Y el artista que sabe escuchar el sonido de la tierra, escucha el sonido de la totalidad, que es un gran silencio, entonces lo que escucha es la energía de la tierra, esa experiencia energética de la tierra que unifica al sonido de la hierba, con el sonido del agua, del viento, del árbol, de los pajaritos, las hormigas, el mineral, todo lo que unifica es la sonoridad. Y quien sabe escuchar la sonoridad de la tierra ya está en disposición de transformar la naturaleza, entonces, la naturaleza se dona y De Elías hace música. Ahí está el ritmo, ahí la danza universal, ahí la vida.

5. La hermenéutica de su experiencia formativa es fundamental, porque al hablar del artista, no solamente se presenta su creación interna, en la intimidad heideggeriana o en la tradición gadameriana, sino que también la obra, desde que nace, encuentra su propia transformación social, transformación que nos hace ser nosotros, como seres humanos. La concepción de esta realidad lleva a De Elías a una visión de la vida, una visión de mundo y sobre esa visión de mundo, crea. Ahora tiene esta visión mística. Pero resulta difícil ubicar a

De Elías en un espacio del discurso bajo estos aspectos porque en diez años puede cambiar a otra visión, a otra normatividad poética, a otra normatividad fundante, a otra estimulación conceptual, es decir, no podemos ubicar a De Elías en un solo concepto.

El concepto de diálogo en la hermenéutica, es encontrarse en el propio diálogo relacionando las ideas, las vivencias, las experiencias y en ello revivir-se. Ese diálogo, en la hermenéutica, se convierte en un dialogar-se. Todo el concepto de diálogo va en ese sentido. Si hablamos de educación, de formación, el ser se forma, se educa para educarse en la propia educación y esta es una subjetividad que pertenece al ser. Se educa para educarse, educando, esta relación, quiere decir que el ser es básicamente educación, su comprensión es educar. Educar para educar-se, el que educa, se educa en la medida en que ejerce la propia educación, en cuanto enseñanza, en cuanto dar-se, entregar-se, y es esa precisamente la experiencia, al entregar-se se encuentra a sí mismo, se entrega a sí, y obviamente la decisión es personal en cuanto que diálogo como individuo, pero cuando se le regresa este diálogo, se le regresa en mundo, se regresa en la tradición. De Elías dialoga con un sujeto, pero en realidad está dialogando con una tradición, con una humanidad, con una enteridad, esa es la relación hermenéutica, educar para educarse, educando.

De lo que se trata es de comprender el mundo porque la comprensión en sí es el mundo. Pero comprender el mundo para comprendernos en el mundo. Comprender comprendiendo para comprenderse.

Vamos por el pasado a comprender el pasado a que nos diga cómo somos en el presente. No vamos al pasado a comprender el pasado. Vamos a aclarar, por ejemplo, cómo fue en realidad el devenir creador de De Elías. Si vamos a su pasado nos sirve para comprender a De Elías, tal vez mejor de lo que él pudo comprender-se a sí mismo en el pasado. Ese pasado reestructura todas las normatividades en el presente. En la hermenéutica todo estudio hacia el pasado es un estudio hacia el presente.

¿Cómo un músico puede entender a otro músico? traduciéndolo, interpretándolo, ¿pero lo conoce? Quién sabe. Es una subjetividad muy grande, no es ciencia, es una posibilidad de interpretación. Por ejemplo, el pianista, Rodolfo Ponce ¿por qué eligió interpretar una obra de De Elías? Para que expresara ¿*qué* de él? Como hay una fusión de horizontes, la obra de De Elías, con toda la historicidad sentimental de Rodolfo Ponce, hace que el intérprete se realice con una obra de De Elías y hace propicio que el intérprete se pueda interpretar a sí mismo. Este es uno de los hallazgos que le daría particularidad a De Elías. Porque Rodolfo Ponce no eligió una obra de Gelacio Piña, sino una obra de De Elías. Ahí es donde ocurre la formación, ¿en qué sentido? No en un aspecto estrictamente de información sino de realización de mundo, de realización del ser, realización creativa como ser humano, que es la más grande formación, que es la más grande pedagogía.

Esto deja un legado, un legado que se enseña. ¿Cómo se va a relacionar esto con los aspirantes a ser compositores?

Por dos vías:

La primera, heideggeriana. Contundente: el arte no se puede enseñar. Esa es ya una enseñanza. De Elías propone que no se puede enseñar a componer, y a lo que se refiere es a esta experiencia básicamente heideggeriana de que el arte no puede ser transmitido en su circunstancia de enseñar el ser como ser, porque el otro ya tiene su propio ser, entonces el arte nace en su propio ser, y en este sentido, no hay posibilidad de enseñanza, de tal manera que lo único que se puede enseñar es la técnica, es el instrumento por el cual se puede transformar la tierra o la materia.

La segunda, gadameriana. Si la experiencia de que el objeto que se ha venido exponiendo, no se puede enseñar, pero esa ya es una enseñanza, entonces, no se puede enseñar el arte pero sí se puede enseñar la vida y esa enseñanza de la vida es más grande que la del arte. Para Gadamer ahí se da la enseñanza. Es enseñar-se. Desde el punto de vista de la

hermenéutica, se puede enseñar el arte. ¿Por qué? Porque, una vez que se ha enseñado ya la técnica, el instrumento para transformar la tierra, la materia, queda la tradición. Entonces la tradición, que está conformada por la historia y por la familia, con sólo observarla, va enseñando poco a poco y va transmitiendo los elementos que, al fin de cuentas, son los que van a conformar la conciencia. Una vez conformada, relacionándose con preguntas, con el pensamiento, con las inquietudes, con el lenguaje, el ser elige la música, la literatura, el cine, o alguno de los géneros del arte, y en un momento dado se encuentra el ser en un espacio, creando. Y esto, obviamente no tiene una influencia personal, pero sí tiene una influencia de tradición. La comunidad, el país, la familia, la sociedad, que ha influido para que el ser sea sensible a ello. Y aquí la enseñanza es de la tradición. Por eso Gadamer plantea la experiencia de educar para educarse. Pero quien educa es la tradición, es decir, este diálogo permanente y fusión de horizontes que plantea Gadamer. Pero ¿lo enseña un maestro? No. Porque no se necesita un maestro. No se necesita una relación personal. El maestro enseña la técnica, pero el que está aprendiendo, en la forma de mirar, de ver al maestro vivir, le está enseñando algo que no se puede enseñar con técnica. Pero está enseñando. Está mostrando su vida. Y si el maestro además tiene la conciencia de que es una especie de *gondolero*, desasido de todo ego, acompañará a su discípulo al lugar a donde el discípulo quiere ir. Y le iluminará algún espacio oscuro que el discípulo no pueda mirar. En esta circunstancia, cuando el maestro deja mostrar la vida, está en el ámbito del ser, pero cuando deja de mostrar la vida, entra al ámbito de la tradición. Entonces es la tradición quien está enseñando. Por ejemplo, los papás, a veces no son artistas, pero con su sola actitud, le insertan la sensibilidad al niño, sin saber. A veces los castigos al niño, en la noche, le abren un panorama impresionante, sensible, y, sin embargo, fue un castigo. Es la tradición. Es una enseñanza. Entonces, desde el punto de vista de Gadamer, sí se puede enseñar a ser artistas.

Bachelard está más cerca de Heidegger. Bachelard tiene un planteamiento del arte como expresión del alma. Como científico que es Bachelard, el asume más la experiencia objetiva de la conciencia, y admite la perspectiva del creador, como un acto de la intimidad, pero no en el sentido de Heidegger hacia el ser, sino hacia el hallazgo propio del fenómeno de lo

vital, el extrañamiento, la ensoñación, el asombro. A partir del ánimo y del ánimus, empieza a hacer sus análisis fenomenológicos que son, cómo los actos cotidianos hacen cambiar una conciencia, hacia la tristeza, hacia la alegría. Hacia los estados de conciencia. Una obra de De Elías puede llevar a un espectador a la tristeza; otra, a la alegría; al extrañamiento o al asombro, algo que gusta, aunque no se entienda, pero se vive y se hace propio. Como aquel espectador de la obra de De Elías: *Mictlán-Tlatelolco*, que viajó más y mejor que con los hongos alucinógenos. O como el colega de De Elías que se aproximó a él para decirle lo cercano que su obra está a los problemas de la actualidad. Entonces se hace íntimo. El planteamiento de Bachelard es hacer el mundo íntimo, a base de todas esas experiencias externas del ánimo. Bachelard plantea que los poetas, los artistas, los músicos, los pintores, son los que han llevado más profundamente la conciencia, a ámbitos a veces insondables del ser humano.

Para Bachelard, la obra es la enseñanza del artista, cada obra de arte es una enseñanza de la individualidad con respecto a la historia, de la imaginación con respecto a la imaginación absoluta, digamos, que es la humanidad. Está más inserto en los espacios del alma, de lo que va apareciendo en la conciencia, en la medida en que el ánimo logre su más alta expresión como metáfora, con respecto de la imagen de la realidad.

Si nos referimos específicamente al ámbito de la composición de De Elías, lo que se puede enseñar es la técnica, la forma de escribir, esta es la enseñanza del conocimiento, del *saber* como escritura, como sonoridad, y la enseñanza que básicamente no se puede enseñar es la experiencia vital, pero que es, en última instancia, la que enseña más. Porque paradójicamente cuando De Elías dice que a componer no se enseña, es la más grande enseñanza.

Por otra parte, y lo leímos en las citas de los músicos participantes de esta investigación, sí se puede tratar de despertar en las personas el estado que abre el mundo emotivo, sí se

puede inculcar, propiciando la contemplación. A veces la contemplación prolongada, saca del estado normal de la vida cotidiana y puede conectar con realidades insospechadas.

6. Hay una visión del mundo desde el punto de vista de la técnica, que ha llegado al mundo de la música, como especulación a través del uso de la computadora, pero no nos referiremos aquí a la música electroacústica, sino a un lenguaje propiamente emanado de sólo técnica. Es un lenguaje de inmediatez que ejemplifica el cambio permanente. La música producida y sólo concebida desde una computadora, muchas veces, intocable, irrealizable, se opone a la relación con el Ser. El lenguaje técnico no define al Ser, lo define el lenguaje poético, pero cuando el lenguaje técnico es el que impera, no podemos, a través de ese lenguaje técnico, encontrar al Ser. El lenguaje técnico define la materia, define al ente. Entonces, como expresa Heidegger (1996), Dios se ha ido, porque nos hemos quedado en el ente, en el lenguaje técnico. Heidegger le llama a esto, la noche del mundo:

Lo que amenaza al hombre en su esencia es la opinión de que la producción técnica pone al mundo en orden, mientras que es precisamente ese orden el que nivela a todo ordo o todo rango en la uniformidad de la producción y, de este modo, destruye de antemano el ámbito del posible origen de un rango y reconocimiento a partir del ser (p. 219).

La noche del mundo es vivir en el lenguaje técnico. Por eso nos preguntamos, el arte, ¿dónde está? Cómo lucha la técnica para ser reconocida como arte y para legitimarse.

Se ha dado desde la postguerra, en el ánimo de aplicación de la tecnología en sus diversas formas, la supresión del intérprete. Quien concibe su “arte” por medio de la tecnología, lo plasma en alguna forma de grabación, lo lleva así, directamente al público. No hay posibilidad de interpretaciones, artísticamente hablando.

La postmodernidad es un ejemplo de esto, el dinero y los mercados están luchando porque el lenguaje técnico pueda definir al Ser. El lenguaje técnico está clarísimo que define al ente y todo el arte que se haga de tecnología define al ente.

Se está haciendo arte del ente, se está haciendo arte para el cuerpo, no para el espíritu. El arte para el cuerpo da gozo, extasía los sentidos, pero no da apertura, temporalidad, el arte de la técnica no abre temporalidad, no abre espacios de diálogo con el Ser, pero sí goza el cuerpo, sí agota los sentidos.

Por eso se requiere del artista que asume la escucha de la tierra. Por eso la filosofía heideggeriana es muy adecuada para el artista, porque el artista se enfrenta con el Ser, desde su persona, desde su individualidad.

7. El Ser, en cuanto ser, es inasible, es indecible, es impensable, pero el artista es el que tiene más proximidad en cuanto a su creación, a decirnos cómo podemos dirigirnos hacia el Ser, no lo podemos pensar, ni decir, pero sí lo podemos intuir. Y el artista abre los límites propios de la relación entre ser-ahí y el Ser. Sabemos que el Ser, con mayúscula, es impensable, es indecible, no hay una conciencia que lo conciba como tal, pero esta propia conciencia nos hace partícipes del ser mismo, es decir, somos seres-ahí, somos espacio, pero al ser mundo, somos temporalidad, y el arte entra en ese aspecto para que el arte mismo nos dé la razón más trascendental que pueda tener la conciencia en cuanto que el arte, sin nombrar, nos diga la dirección de lo imposible, de lo inasible, de lo inefable que es el Ser.

El ámbito, la lucha, la reflexión heideggeriana es simplemente entre el Ser y el ser-ahí. Y el ámbito *gadameriano* es entre el ser, mundo y lenguaje, y la tradición. La composición no está en juego como tal, sino el acontecimiento de encuentro de tradiciones en la fusión misma de horizontes, en su propia historicidad, en su diálogo, en su comprensión vital que lo hace universal. El mundo es la tradición, el arte se da en la tradición, donde el artista retoma la tradición del pueblo y la patenta, y en Heidegger el arte se da en la conciencia del sujeto. Heidegger asume que ya viene eso en el ser humano, y que la relación es directa entre el artista y el ser, entre el artista y el mundo y el ser es el lenguaje y el lenguaje es la morada del ser.

Hacemos patente la posición de De Elías, que es más heideggeriana que *gadameriana*. Él ha vivido así, él ha sentido así, entonces, desde su punto de vista, es total en cuanto a que el ser no se puede enseñar, como ser, es como si un maestro dice: te voy a enseñar a ser artista, entonces te voy a enseñar a ser yo. O que Mozart nos hubiera enseñado a todos a ser artistas, nos hubiera enseñado a todos a ser Mozart, eso es imposible.

Pero no es el único camino racional. ¿Qué otro camino hay? El de Gadamer, el de la hermenéutica. Y el del alma, de Bachelard, y seguramente hay otros.

El arte tiene todos los caminos posibles, tantos como seres humanos hay en la tierra. No hay un solo camino hacia el arte. Cada quien va haciendo su propio arte, porque su propio arte al fin de cuentas es su propio rostro y su propio ritmo. Como todos tenemos un rostro y ritmo totalmente distintos a los de los demás, podemos fundar en esa experiencia interna, de buscar nuestra propia historia, y darle forma de rostro, a un arte particular. ¿Qué quiere decir esto? Que cada artista, cada ser humano, si todos nos dedicamos al arte, puede buscar un método con respecto al arte, un método de enseñanza y por lo tanto una forma de relacionarse con el otro a través del propio trabajo artístico.

Pero hay que agregar que aunque hagamos inventarios de ideas, de anécdotas, de reflexiones, de conceptos, de categorías o palabras, acerca de la composición, sin un hondo sentir propio, intencionado, nadie invocará al ser que lleva dentro, si no se tiene la necesidad de expresión y de *búsqueda de sí mismo* -que en Gadamer es la tradición, y que en Heidegger es su apertura al mundo, es su intimidad-, continuará la inercia reproductiva que aqueja y condiciona cuanto pensamos y experimentamos respecto del mundo de la composición.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y COMPLEMENTARIA

- ABBAGNANO, N. (2008). Diccionario de Filosofía. México: FCE
- ACKERMAN, D. (2009). Una historia natural de los sentidos. Barcelona: Anagrama
- ADORNO, T. W. (1975). Dialéctica negativa. Madrid: Taurus
- ADORNO, T.W. (2004). Teoría estética. Madrid: Ediciones Akal
- AGAMBEN, G. (2005). El hombre sin contenido. Barcelona: Ediciones Áltera, S.L.
- ALVAREZ, LI. X. (2006). Estética de la confianza. Barcelona: Herder
- ALVET, M. (1979). La música contemporánea. México: Salvat
- ARISTÓTELES (1994). Acerca del alma. México: Gredos
- ARENDT, H. (1996). Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política. Barcelona: Península.
- AUGE, M. (1998). Las formas del olvido. Barcelona: Gedisa
- AUMONT, J. (2001). La estética hoy. Madrid: Cátedra
- BACHELARD, G. (2003). El agua y los sueños. México: FCE
- BACHELARD, G. (1994). El aire y los sueños. Colombia: FCE
- BACHELARD, G. (2012). El derecho de soñar. México: FCE
- BACHELARD, G. (1973). Epistemología. Barcelona: Anagrama
- BACHELARD, G. (2000). La formación del espíritu científico. México: Siglo XXI
- BACHELARD, G. (2014). La intuición del instante. México. FCE
- BACHELARD, G. (2012). La poética del espacio. México: FCE
- BACHELARD, G. (2011). La poética de la ensoñación. México: FCE
- BACHELARD, G. (2014). La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad. México: FCE
- BACHELARD, G. (1991). La tierra y los ensueños de la voluntad. México: FCE
- BARRENA, S. (2007). La razón creativa: crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce. Madrid: Rialp
- BARTHES, R. (1977). Image music text. Great Britain: FontanaPress
- BENITEZ-BURRACO, A. (2014). La cuestión de lo innato en la adquisición del lenguaje. Revista española de lingüística.

file:///C:/Users/usuario/Desktop/Ben%C3%ADtez%20Burraco%20la%20adquisici%C3%B3n%20del%20lenguaje.pdf

BERCIANO, M. (1991). Superación de la metafísica en Martín Heidegger. Universidad de Oviedo: Servicio de publicaciones.

BERNABÉ, A. (2008). Fragmentos presocráticos. De Tales a Demócrito. Madrid: Alianza editorial.

BERGSON, H. (1976). El pensamiento y lo moviente. México: Espasa-Calpe

BERGSON, H. (1985). La evolución creadora. Madrid: Planeta

BERGSON, H. (2014). La risa. Madrid: Ed. Losada

BETTELHEIM, B. (1994). Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona: Grijalbo Mondadori S.A.

BISQUERRA, R. (2000). Métodos de investigación educativa. Barcelona: Ceac, S.A.

BLANCO, P. (2001). Estética de bolsillo. Madrid: Ediciones Palabra

BQILEAU, N. (1898). Arte Poética. Bogotá: Valentín Martínez.

BOLÍVAR, A. (2002). El estudio de caso como informe biográfico-narrativo. Arbor. CLXXI, 675: 559-578

BOLÍVAR, A., DOMINGO, J. y FERNÁNDEZ, M. (2001). La investigación biográfico-narrativa en educación. Enfoque y metodología. Madrid: La Muralla.

BOLÍVAR, A. (2002). ¿De nobis ipsis silemus?: Epistemología de la investigación biográfico-narrativa en educación REDIE. Revista Electrónica de Investigación Educativa, vol. 4, núm. 1, Universidad Autónoma de Baja California Ensenada, México

BOZAL, V. (2010). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Madrid: La balsa de la Medusa

CAGE, ET AL. (1992). Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical. México: CENIDIM/INBA

CARUSO, I. (1997). La separación de los amantes. México: Ed. Siglo XXI

CISTERNA CABRERA, F. (2005). Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa. *Theoria*. 61-71.

CRAIG, E.G. (2012). Un teatro vivo: El teatro en marcha; Escena. Madrid: Publicaciones de la ADE

CHOMSKY, N. (2004). La arquitectura del lenguaje. Barcelona: Kairós

(1992) CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL. CENIDIM/INBA

DANTO, A. C. (2002). La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte. Barcelona: Paidós

DE LA CRUZ, S.J. (1947). El Cántico Espiritual. Canciones entre el alma y Cristo su esposo. Buenos Aires: Ed. Difusión

DE MELLO, A. (1982). El canto del pájaro. Barcelona: Ed. Sal Terrae

DERRIDA, J. (1989). La escritura y la diferencia. Barcelona: Anthropos

DERRIDA, J. (1998). Márgenes de la filosofía. Madrid: Cátedra

DILTHEY, W. (1949). Introducción a la Ciencias del Espíritu. México: FCE

DORFLES, G. (1986). El devenir de las artes. México: FCE

ELÍAS, A. de (1965). Teoría musical. México: Universidad de Guanajuato

ELÍAS, M. de (1993). Algunas perspectivas de la música de arte en el México Actual. México: Academia de Artes

ELÍAS, M. de (2000). Colegio de compositores latinoamericanos de música de arte. Su Nacimiento. Contrapuntos. México: Archipiélago

ELÍAS, M. de (1999). Música y filosofía. Consideraciones y perspectivas. México: Academia de Artes

FALLA, M. de (1988). Escritos sobre música y músicos. Madrid: Austral

FERRATER, F. (1972). Las crisis humanas. México: Salvat

FERRER, U. (2002). ¿Qué significa ser persona? Madrid: Palabra.

FORTE, A. (1973). The Structure of Atonal Music. Estados Unidos: Yale University Press

FOUCAULT, M. (2006). La arqueología del saber. México: Ed. S. XXI

FOUCAULT, M. (1987). Historia de la sexualidad. 1- La Voluntad de Saber. España: Ed. S. XXI

FUBINI, E. (2004). El Siglo XX: entre música y filosofía. Valencia: col·lecció estètica & crítica.

FUBINI, E. (1994). Música y lenguaje en la estética contemporánea. México: Ed. Alianza

FULLAT, O. (1983). Filosofías de la educación. Barcelona: Ediciones CEAC S.A.

GADAMER, H.G. (2007). Aplicación y comprensión. Buenos Aires: EDULP

GADAMER, H.G. (1998). Arte y verdad de la palabra. Barcelona: Paidós

GADAMER, H.G. (2001). El Giro Hermenéutico. España: Ediciones Cátedra

GADAMER, H.G. (2006). Estética y hermenéutica. Madrid: Tecnos

GADAMER, H.G. (1999). La actualidad de lo bello. Barcelona: Ed. Paidós

GADAMER, H.G. (2000). La educación es educarse. Barcelona: Ed. Paidós

GADAMER, H.G. (2007). Verdad y Método. España: Ediciones sígueme

GADAMER, H.G. (2010). Verdad y Método II. España: Ediciones sígueme

GAOS, J. (1979). Confesiones profesionales. México: FCE

GARAGORRI, P. (1972). Unamuno y Ortega. España: Ed. Salvat

GARCÍA LLAMAS, J.L. (2003). La investigación cualitativa y evaluación en educación. Madrid: UNED

GARDNER, M. (1972). Izquierda y derecha en el Cosmos. España: Ed. Salvat

GOLÉA, A. (1967). La música de nuestro tiempo. México: Era

GORKI, M. (1983). La madre. México: Ed. Origen

GOROSTIZA, J. (1996). Muerte sin fin. México: FCE

HAMEL y HÜRLIMANN. (1980). Enciclopedia de la Música. España: Grijalbo

HEBREO, L. (1985). Diálogos de amor. México: Ed. Porrúa

HEGEL, G.W.F. (2012). Fenomenología del espíritu. México: FCE

HEGEL, G.W.F. (2011). Lecciones de Estética. México: Ed. Coyoacán

HEGEL, G.W.F. (2005). Lecciones sobre la filosofía de la historia universal. Madrid: Ed. Tecnos

HEIDEGGER, M. (2003). Aportes a la filosofía: acerca del evento. Buenos Aires: Editorial Biblos.

HEIDEGGER, M. (2010). Arte y poesía. México: FCE

HEIDEGGER, M. (1996). Caminos de Bosque. Madrid: Alianza editorial

HEIDEGGER, M. (2000) a. Carta sobre el Humanismo. Madrid: Alianza editorial

HEIDEGGER, M. (1990). De camino al habla. Barcelona: Ed. Siruela

HEIDEGGER, M. (2000) b. De la esencia de la verdad. Madrid: Alianza editorial

HEIDEGGER, M. (1993). El origen de la obra de arte. Madrid: Alianza editorial

HEIDEGGER, M. (1997). Ser y tiempo. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Traducción: Jorge Eduardo Rivera.

- HEIDEGGER, M. (2012). El ser y el tiempo. México: FCE Traducción: José Gaos
- HEIDEGGER, M. (2005). Introducción a la fenomenología de la religión. Madrid: Ed. Siruela
- HEIDEGGER, M. (2008). Introducción a la Investigación Fenomenológica. España: Ed. Síntesis
- HEIDEGGER, M. (2007). Los Conceptos Fundamentales de la Metafísica: Mundo, Finitud y Soledad. España: Ed. Alianza
- HEIDEGGER, M. (2000). Ontología. Hermenéutica de la facticidad. Madrid: Alianza Editorial
- HERÁCLITO. (1985). La sabiduría presocrática. España: SARPE
- HERRÁN, A. de la (1998). La conciencia humana, hacia una educación transpersonal. Madrid: San Pablo
- HERRÁN, A. de la, et al. (2000). ¿Todos los caracoles se mueren siempre? Cómo tratar la muerte en educación infantil. Madrid: Ediciones de la Torre
- HUSSERL, E. (1994). Problemas fundamentales de la fenomenología. Madrid: Alianza Editorial.
- HURTADO F. M. et al. (2015). ¿Hacia una Pedagogía Prenatal? Una propuesta educativa. REVISTA IBEROAMERICANA DE EDUCACIÓN, vol. 67, núm. 1 (15/01/15), pp. 151-168 ISSN (versión impresa / *versão impressa*): 1022-6508 / ISSN (versión electrónica / *versão eletrônica*): 1681-5653 Organización de Estados Iberoamericanos / *Organização dos Estados Iberoamericanos* (OEI/CAEU)
- HUIZINGA, J. (2007). Homo Ludens. Madrid: Ed. Alianza
- HUSSERL, E. (1989). Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica. México: FCE
- HUSSERL, E. (2010). Invitación a la fenomenología. España: Paidós
- HUSSERL, E. (1982). La idea de la fenomenología. España: FCE
- HUSSERL, E. (2010). Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo. Madrid: Ed. Trotta
- HUSSERL, E. (1980). Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente. Buenos Aires: Ed. Nova
- HUSSERL, E. (1994). Problemas fundamentales de la fenomenología. Madrid: Ed. Alianza
- JASPERS, K. (1978). La filosofía desde el punto de vista de la existencia. México: FCE

KAHLER, E. (1966). ¿Qué es la historia? México: FCE

KANDINSKY, V. (1985). De lo espiritual en el arte. México: Premiá Editores

KRISHNAMURTI, J. (2000). Dialogando con Krishnamurti. Colombia: Árbol editorial

KRISHNAMURTI, J. (2008). El conocimiento de uno mismo. España: Kairós

KRISHNAMURTI, J. (2007). La educación y el significado de la vida. España: Ed. EDAF

KRISHNAMURTI, J. (1999). Más allá de la violencia. Argentina: Ed. Troquel

LANGER, S.K. (1967). Sentimiento y forma. México: UNAM

LECLERCQ, J. y JOSÉ PIEPER (1965). De la vida serena. Madrid: Ediciones Rialp S.A.

LÉVINAS, E. (1993). La significación y el sentido. Madrid: Caparrós Editores

LIFAR, S. (1968). La danza. Barcelona: Ed. Labor

MALMSTRÖM, D. (1974). Introducción a la música mexicana del siglo XX. México: FCE

MARCEL, G. (1964). Aproximación al misterio del Ser. Buenos Aires: Editorial Suramericana

MARION, J.L. (2005). El fenómeno erótico. Seis meditaciones. Buenos Aires: Ediciones Literales

MASLOW, A.H. (1991). Motivación y personalidad. Madrid: Ed. Díaz de Santos S.A.

MERLEAU-PONTY, M. (1994). Fenomenología de la percepción. Barcelona: Planeta

MERTON, T. (1999). Chuang TZU. El camino. Madrid: Debate.

MORENO RIVAS, Y. (1994). La composición en México en el siglo XX. México: CONACULTA

MORIN, E. (1999). Los siete saberes necesarios para la educación del futuro. París: UNESCO

MÜLLER, C. (2010). El training del actor. México: UNAM-INBA

MUÑOZ M. R. (2006). Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger. Sevilla: Fénix Editora

NIETZSCHE, F. (2006). La voluntad de poder. Madrid: EDAF S. A

NIETZSCHE, F. (1992). Más allá del bien y del mal. México: Alianza editorial

ORTEGA Y GASSET, J. (1972). El hombre y la gente. Madrid: Espasa-Calpe S. A.

ORTEGA Y GASSET, J. (1971). Estudios sobre el amor. España: Salvat

ORTEGA Y GASSET, J. (1970). Historia como sistema. Madrid: Ediciones Castilla, S.A.

ORTEGA Y GASSET, J. (1982). La rebelión de las masas. México: Espasa Calpe Mexicana.

ORTEGA Y GASSET, J. (2005). ¿Qué es filosofía? México: FCE

- PÁNIKER, S. (2000). Filosofía y Mística. España: Ed. Kairós
- PAZ, O. (1972). El Arco y la Lira. México: Ed. FCE
- PEREIRA, A. (1985). Deseo y escritura. México: Ed. Premia
- PLATÓN. (1988). Diálogos. Madrid: Ed. Gredos
- POE, E.A. (2002). Cuentos. Madrid: Alianza Editorial
- PORFIRIO. (2008). El antro de las ninfas de la Odisea. Madrid: Ed. Gredos
- PUELLES, R. (2002). La estética de Gastón Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora. Madrid: Ed. Verbum.
- PUJADAS, J.J. (1992). El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales. Madrid: Colección «Cuadernos metodológicos». Núm. 5
- RAMOS, S. (1994). El perfil del hombre y la cultura en México. México: Espasa-Calpe.
- RAMOS, S. (1989). Filosofía de la vida artística. México: Espasa-Calpe
- RAMOS, S. (1943). Historia de la Filosofía en México: Ed. UNAM
- REYES, R. Huchim, D. (2013). La investigación biográfico-narrativa, una alternativa para el estudio de los docentes. Revista Electrónica 'Actualidades Investigativas en Educación' [en línea] [Fecha de consulta: 13 de abril de 2017] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44729878019>> ISSN
- RICOUEUR, P. (1995). Tiempo y narración. México: Siglo XXI.
- RODRÍGUEZ, E. M. (2007). Manual de creatividad. Los procesos psíquicos y el desarrollo. México: Ed. Trillas
- RODRÍGUEZ, J. C. (1994). La poesía, la música y el silencio. Madrid: Ed. Renacimiento
- RUELAS, E. (2008). Condiciones para la construcción dramática. México: Escenología A.C.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1972). Antología. Textos de estética y teoría del arte. México: UNAM
- SANDOVAL, C. (2002). Investigación cualitativa. Bogotá: ICFES
- SANZ, H. (2005). El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales. España: Asclepio-Vol. LVII-1
- SARTRE, J.P. (1989). El ser y la nada. México: Alianza Editorial
- SARTRE, J.P. (1984). La imaginación. Madrid: SARPE
- SCHAEFFER, P. (2003). Tratado de los objetos musicales. Madrid: Alianza Editorial
- SCHEFFLER, V.E. (1997). El declinar otro milenio. México: Ed. La Rana

SCHLEIERMACHER, F. (2000). Sobre los diferentes métodos de traducir. Madrid: Gredos

SCHELLING, F. (1985). La relación del arte con la naturaleza. España: SARPE

SCHOPENHAUER, A. (1987). El mundo como voluntad y representación. México: Porrúa

SCHOPENHAUER, A. (2009). La Sabiduría de la Vida. En torno a la filosofía. El Amor, las Mujeres y la Muerte. México: Porrúa

SLONIMSKY, N. (1978). Baker's Biographical Dictionary of Musicians. London: Macmillan Publishers

SOKOLOV, A. S. (2005). Composición musical en el siglo XX. Dialéctica de la creación. España: Zöller & Levy S.L.

SOTO MILLÁN, E. (1996). Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto. Siglo XX. Tomo I. México: FEC y SACM

SPINOZA, B. (1980). Ética demostrada según el orden geométrico. Madrid: Ediciones Orbis, S.A.

STANISLAVSKI, K. (2009). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Barcelona: Alba editorial.

STEINER, G. (2003). Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. Barcelona: Ed. Gedisa

STRAVINSKI, I. (2006). Poética musical. Barcelona: Acantilado.

TAPIA COLMAN, S. (1991). Música y músicos en México. México: Panorama

TAYLOR, S.J. (2000). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Barcelona: Paidós

TEILHARD DE CHARDIN, P. (1963). El fenómeno humano. Madrid: Taurus

TÉLLEZ VIDERAS, J.L. (1985). Para acercarse a la música. México: Salvat Editores

TORRE, S. DE LA (1995). Creatividad aplicada. Recursos para una formación creativa. Barcelona: Ed. Praxis

UBIETA, J. A. (Ed.) (1975). Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclée de Brouwer, S.A.

UNAMUNO DE, M. (2007). Obras completas, VIII Ensayos. Madrid: Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro.

URTUSÁSTEGUI, T. (1995). Manual de Dramaturgia. México: Ed. Tya

VAN MANEN, M. (2003). Investigación educativa y experiencia vivida. Ciencia humana para una pedagogía de la acción y la sensibilidad. Madrid: Idea Books, S.A.

VARGAS MONTOYA, S. (1984). Estética o Filosofía del arte y de lo bello: México: Ed. Porrúa

VASCONCELOS, J. (2011). La creación de la Secretaría de Educación Pública. México: INHERM

VATTIMO, G. (1993). Poesía y Ontología. España: Ed. Universidad de Valencia

VILLA ROJO, J. (2003). Notación y grafía musical en el siglo XX. Madrid: Iberautor Promociones Culturales

VITTA, M. (2003). El sistema de las imágenes. España: Paidós

WARNOCK, M. (1993). La imaginación. México: FCE

WATTS, A. (1994). La vida como juego. Barcelona: Kairós

WILBER, K. (2011). La conciencia sin fronteras. Barcelona: Kairós

WILLEMS, E. (1989). El valor humano de la educación musical. México: Paidós

WITTGENSTEIN, L. (1999). Investigaciones filosóficas. Barcelona: Ed. Altaya, S.A.

ZAMBRANO, M. (1978). Claros del Bosque. Barcelona: Ed. Seix Barral

ZAMBRANO, M. (2005). Hacia un saber sobre el alma. Buenos Aires: Losada

ZAMBRANO, M. (2009). Las palabras del regreso. Madrid: Cátedra

REVISTAS:

Manual para la Elaboración y Presentación del Trabajo Especial de Grado, Trabajo de Grado y Tesis Doctoral del Decanato de Ciencias de la Salud. (2011). Gaceta Universitaria No. 126

Liga en Internet:

<http://www.ucla.edu.ve/secretaria/Gacetitas/GACETAS/GACETA%20126/Manual%20para%20la%20Elaboraci%C3%B3n%20y%20Presentaci%C3%B3n%20del%20Trabajo%20Especial%20de%20Grado.pdf>

MÁRQUEZ-FERNÁNDEZ, Á. (2005). Wittgenstein: lenguaje, silencio y filosofía (en el Tractatus logico-philosophicus). Revista de Artes y Humanidades UNICA, Enero-Abril, 153-166.

DISCOGRAFÍA:

CANCIONES DE LUNA VOL. 2 Manuel de Elías. Arrullo íntimo. Encarnación Vázquez (soprano). [CD] México 1999

COLECCIÓN MUSICAL VOL. 1 El Piano de los siglos XX Y XXI. Manuel de Elías. Sonata Breve, para piano. Rodolfo Ponce Montero (piano). [CD] México, 1958.

COLEGIO DE COMPOSITORES LATINOAMERICANOS DE MÚSICA DE ARTE. Vol. 1, Disco 2. Manuel de Elías. Sonante No. 11. Bosquejos para una ofrenda. [CD] México D.F.: CONACULTA. México, 1995.

COLEGIO DE COMPOSITORES LATINOAMERICANOS DE MÚSICA DE ARTE. Vol. 2, Disco 3. Manuel de Elías. Tríptico. Homenaje a Shostakovich, para cello solo. [CD] México D.F.: CONACULTA, México, 1995.

COMPOSITORES MEXICANOS V Y VI. Manuel de Elías. Canciones del Ocaso. Versión para mezzo-soprano y orquesta. (1992). Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. [CD] Guanajuato: CONACULTA-INBA, México, 1994.

MANUEL DE ELÍAS, M. Concierto Coyoacanense para guitarra. [CD] México, 1999.

MANUEL DE ELÍAS, M. Concierto para piano y orquesta. [CD] México, 2006

MANUEL DE ELÍAS, M. Concierto para violoncello y orquesta. [CD] México, 1990.

MANUEL DE ELÍAS, M. Conmemoraciones. Para Orquesta. Orquesta Filarmónica de la ciudad de México. [CD] México, 2003

MANUEL DE ELÍAS, M. Música para piano. Edison Quintana (piano). Fondo INBA, SACM. [CD] México, 1992

MANUEL DE ELÍAS, M. Poema para orquesta de cuerdas. [CD] México, 1988

MANUEL DE ELÍAS, M. Sinfonietta. Camerata de Coahuila. Dirección: Manuel de Elías. [CD] México: 1958-Revisada: 1961

MANUEL DE ELÍAS, M. Sonante No. 7, para orquesta. Archivo mp3. Costa Rica, 1974.

MÚSICA MEXICANA. Cuarteto Latinoamericano. Serie Siglo XX. Manuel de Elías. Cuarteto de cuerdas No. 1 'Trágico' [CD] México, 1967

<https://www.youtube.com/watch?v=RXLAYbclof0>

ANEXOS

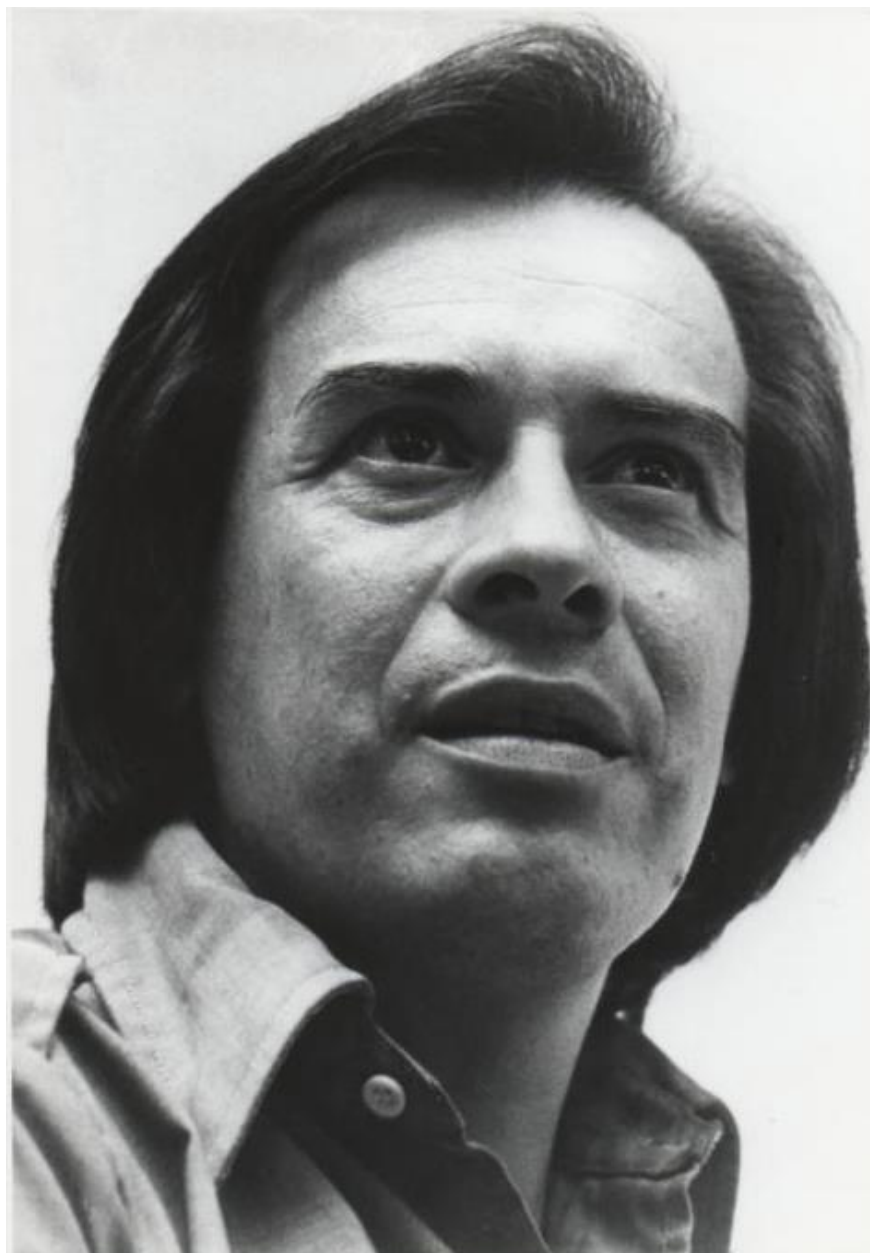
ANEXO 1:

Imagen no. 1



Recibiendo de manos del Presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari, el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el año de 1993.

Imagen no. 2



Nací músico

Imagen no. 3



Doña Crescencia Mondragón.

Aparece embarazada del compositor, tocando el piano de su casa.

Imagen no. 4



Don Alfonso de Elías

Imagen no. 5



El coro de Manuel de Elías.
De izq. A der. De arriba abajo:
Manuel, Guadalupe, Alfonso,
Ma. de Lourdes, Carlos, Marilú
y Gerardo.

Imagen no. 6



Manuel de Elías con su primer traje de etiqueta
para dirigir la orquesta del jardín de niños.

Trabajo de análisis de un fragmento de la obra Kindertotenlied de Mahler. Esta fue una de las obras que De Elias dirigió en Culiacán, Sinaloa, como director huésped de la Orquesta Sinfónica Sinaloa de las Artes. Podemos apreciar todos los detalles que cuida. Toda la partitura está llena de indicaciones y señalamientos.

53

40

rit. 45

Fl.

pp

cresc.

Ob.

pp

cresc.

Cl.

II.

f

p

dim.

rit.

Fr.

Cor.

p espr.

Hr.

Hfe.

rit.

VI.

senza cord.

Dämpfer ab.

Solo.

rit.

p

f

p

Vla.

calido

10/11

rit.

Sgt.

ma - chen nur den Gang zu je - nen Höhen!

geteilt arco

Vcll.

pizz.

C.-B.

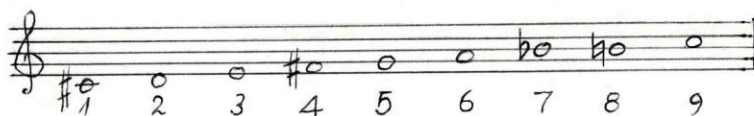
a tempo

A tempo

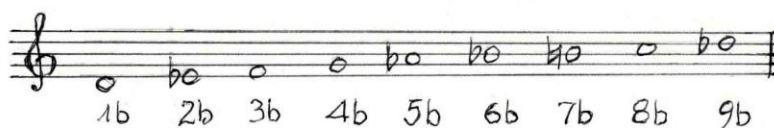
a tempo

ANEXO 2:

Esquema no. 1

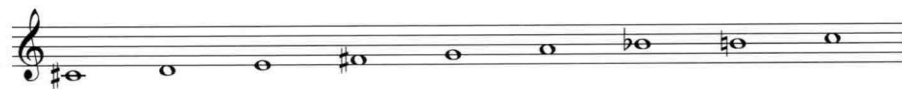



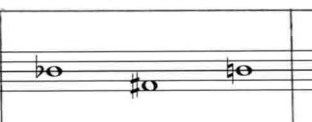
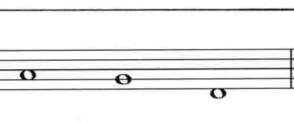
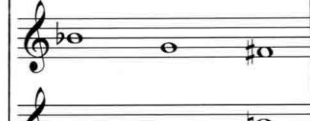
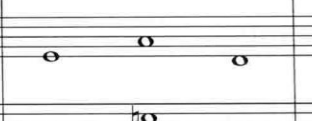
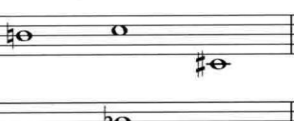
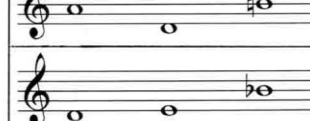
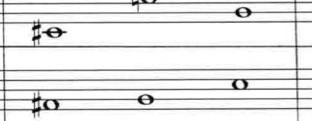
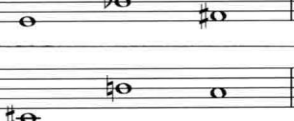



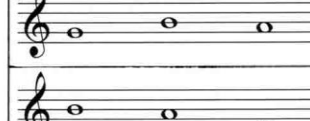
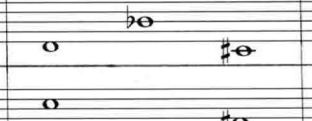
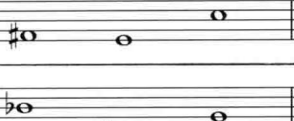
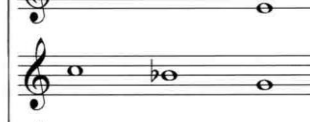

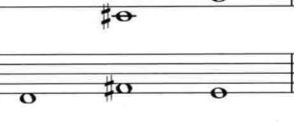
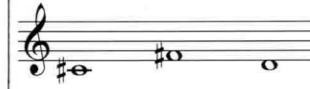


3	1	9	7	4	8	6	5	2
7	5	4	3	6	2	8	9	1
6	2	8	1	9	5	3	7	4
2	3	7	4	5	9	1	8	6
4	9	1	6	8	3	5	2	7
5	8	6	2	7	1	4	3	9
8	6	3	9	2	4	7	1	5
9	7	5	8	1	6	2	4	3
1	4	2	5	3	7	9	6	8

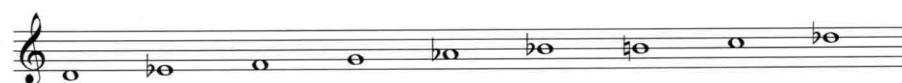


A la usanza del sudoku, De Elías juega con una serie de nueve sonidos que igual se pueden organizar en sentido vertical como horizontal en cada una de las líneas. Y de la misma manera, se puede manejar el contenido de cada cuadro de nueve números.

Esquema no. 2



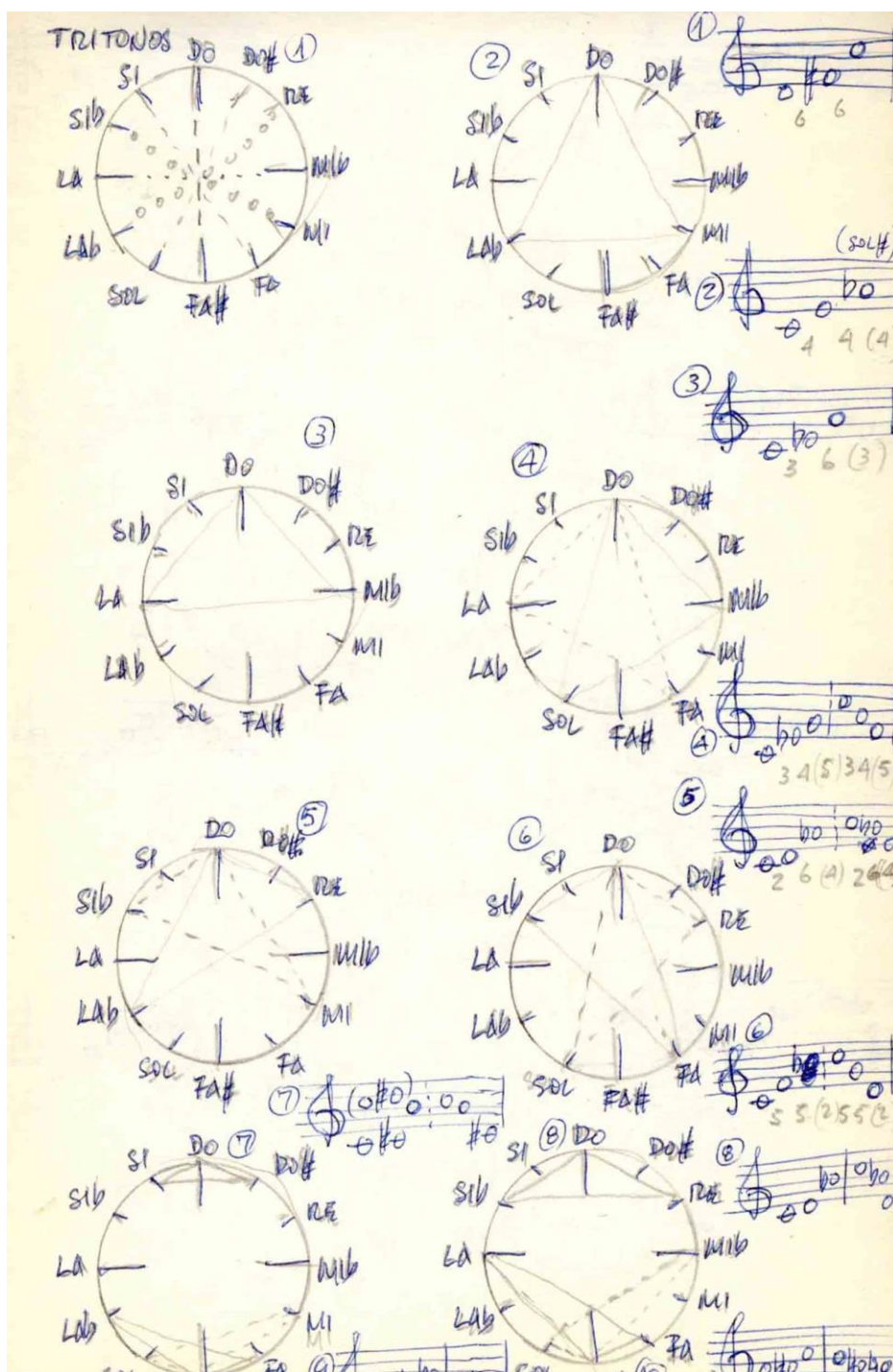
		
		
		
		
		
		
		



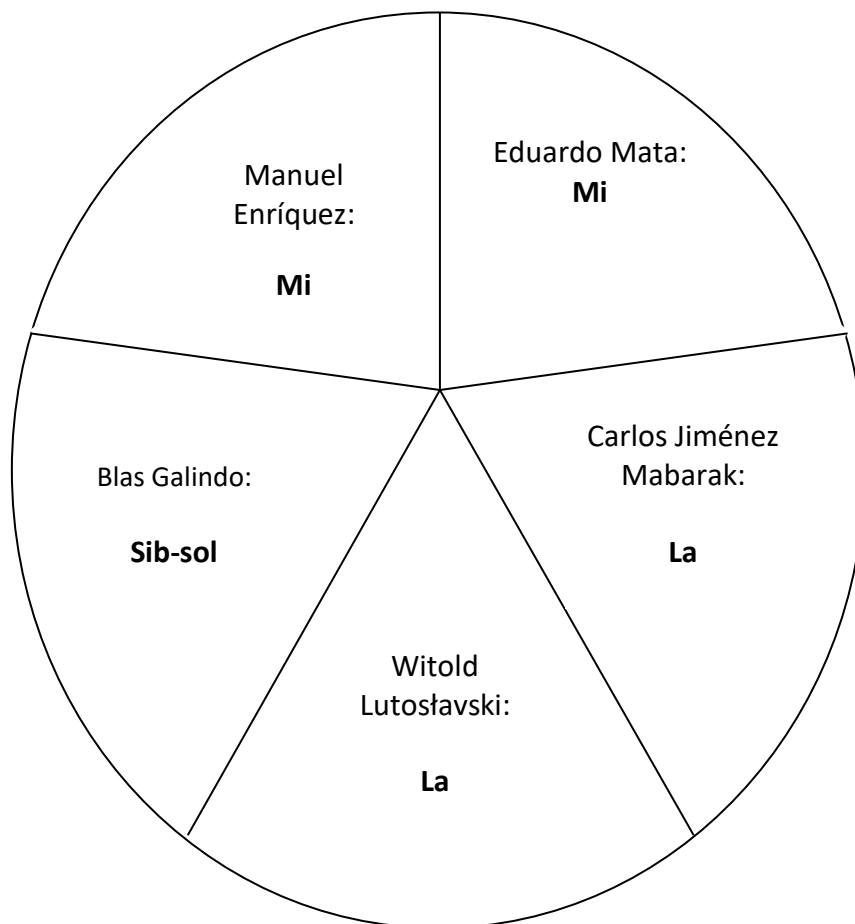
Aquí se muestra la traducción de los números, a las notas establecidas en la escala de nueve sonidos mostrados en el cuadro anterior.

Esquema no. 3

Esta gráfica es una de las 16 que elaboró el compositor para desarrollar una idea musical.



Esquema no. 4



En esta representación gráfica aparecen los sonidos que se desprendieron de los nombres de los compositores y que aportaron material para los bosquejos de una ofrenda, es decir, el *Sonante no. 11*.

ANEXO 3:

Partitura no. 1

Inicio del Sonante no. 11 "Bosquejos para una ofrenda", para orquesta sinfónica.

OBRA ESCRITA POR ENCARGO DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

SONANTE N.º 11.
"BOSQUEJOS PARA UNA OFRENDA"
 (1995)

APatricia, mjesposa. MANUEL DE ELIAS.

Mesto, sostenuto. (1:40).

TAM-TAM PROFUNDO
 GRAN CAJA PROFUNDA

VIOLINES 1^{as}
 (div. in 3)

VIOLINES 2^{as}
 (div. in 3)

VIOLAS
 (div. in 3)

CONTRABAJS
 (div. in 3)

3 Fl.^{as}
 c. sord.

3 Trp.^{as}
 e. a. do

Piano

VL.^{as}

VL.^{as}

Va.
 sul ponticello

Ve.
 div.

Cb.

NOTA: LAS ALTERNACIONES SON VÁLIDAS SOLO PARA LAS NOTAS QUE LAS TIENEN.

* PIANOFORTE: APLICAR UN DEDO DE LA MANO DERECHA DIRECTAMENTE SOBRE LA CUERDA (FA), A MODO DE SORDINA. PEDAL CONTINUO.

Al pie de la primera página de esta partitura, podemos leer la indicación del compositor que solicita al pianista, presionar, con la yema de un dedo, la cuerda grave que ha de producir un sonido apagado, significando campanadas de duelo.

Partitura no. 2

Mictlán-Tlatelolco. Miccacuicatl (canto fúnebre) para orquesta de cuerdas.

MICTLÁN-TLATELOLCO

MICCACUICATL (Canto fúnebre)

para orquesta de cuerdas

(sept. 1985-abr. 1986)

Manuel DE ELÍAS

12" ca. (6+6) * 6" (4+2)

Violines I - 1 *ffp*

Violines I - 2 *ffp*

Violines I - 3 *ffp*

Violines II - 1 *ffp*

Violines II - 2 *ffp*

Violines II - 3 *ffp*

Violas I *ffp*

Violas II *ffp*

Violonchelos I *ffp* poco a poco sul pontic. *gliss.* *pp cresc. - ff dim. - - -*

Violonchelos II *ffp* poco a poco sul pontic. *gliss.* *pp cresc. - ff dim. - - -*

Contrabajos I *ff sempre*

Contrabajos II *ff sempre*

ff sempre * Las duraciones son relativas.

NB: Las alteraciones son válidas sólo para las notas que las tienen.

Copyright © Manue de Elias 1986

COLECCIÓN ARCHIVO DE AUTOR. EDICIÓN 2016

2 12" ca.

The musical score is written for a string quartet, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The notation includes various musical symbols and dynamic markings:

- Staff 1 (Violin I):** Contains notes 8, 9, and 10. Note 10 is marked with a forte (*f*) dynamic.
- Staff 2 (Violin II):** Contains notes 2, 3, and 4. Notes 2 and 3 are marked with a forte (*f*) dynamic.
- Staff 3 (Viola):** Contains notes 5, 6, and 7. Note 6 is marked with a forte (*f*) dynamic. The word "divisi" is written above the staff.
- Staff 4 (Cello/Double Bass):** Contains notes 1 and 1. Both are marked with a forte (*f*) dynamic.

Numbered notes (1-10) are connected by dashed lines, indicating a sequence or a specific performance path. The notes are distributed across the staves as follows:

- Note 1: Cello/Double Bass (first and second staves)
- Note 2: Violin II (second staff)
- Note 3: Violin II (third staff)
- Note 4: Violin II (fourth staff)
- Note 5: Viola (third staff)
- Note 6: Viola (fourth staff)
- Note 7: Viola (fifth staff)
- Note 8: Violin I (first staff)
- Note 9: Violin I (second staff)
- Note 10: Violin I (third staff)

8" (1+3+4) 8" (2+2+1+3) 3

8va

A

unis. sul pontic. ③

sul pontic. *ppp* ④

ppp

arco ord ①

sffz *pp*

arco ord

① ②

pp

* Ic. Armónico 4

The musical score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It consists of two measures. The first measure is marked with a bracket and the tempo/duration '8" (1+3+4)'. The second measure is marked with a bracket and '8" (2+2+1+3)'. Above the first measure, there is a box containing the letter 'A'. Above the second measure, there is a bracket and the number '3'. The score includes various performance instructions: '8va' (octave up) for the first violin, 'unis.' (unison) for the first and second violins, 'sul pontic.' (sul ponticello) for the first and second violins, 'arco ord' (arco ordinario) for the viola and cello/double bass, and 'sffz' (sforzando) for the cello/double bass. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, and 4. Dynamics include *ppp* (pianississimo) and *pp* (pianissimo). A specific instruction '* Ic. Armónico 4' is noted for the cello/double bass.

$\text{♩} = 60$

B

The musical score is organized into five systems, each containing two staves. The first system is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It includes a tempo marking of 60 beats per minute. The notation includes triplets of eighth notes in the first two staves, marked with *mf* (mezzo-forte). The third staff has a single eighth note marked *mf*. The first staff of the second system has a triplet of eighth notes marked *mf*, and the second staff has a triplet of eighth notes marked *mf*. The third staff of the second system has a single eighth note marked *mf*. The first system of the third system is marked *arco ord.* and features a triplet of eighth notes marked *mf*. The second system of the third system is also marked *arco ord.* and features a triplet of eighth notes marked *mf*. The first system of the fourth system has a single eighth note marked *mf*, and the second system of the fourth system has a single eighth note marked *mf*. The first system of the fifth system has a triplet of eighth notes marked *mf*, and the second system of the fifth system has a triplet of eighth notes marked *mf*. The score concludes with a *sfz* (sforzando) marking in the first staff of the first system.

6

16"

soli senza rigore

non vibrato

p

in rilievo

pizz.

arco

V

pp

ff

sfz

ff

repetir hasta indicación del director.

non vibrato

p

non vibrato

p

1 solo

in rilievo

V

pizz.

arco

V

repetir hasta indicación del director.

f

f

mf

p

non vibrato

p

non vibrato

p

non vibrato

p

non vibrato

p

non vibrato

p

8

8

8

Lentamente. ♩ = 40 - 48

C Tutti: sempre *fff* e molto vibrato. Cambio libre de arco.

Violin I and II parts: *sffz* (fortissimo), *tutti*, *sffz*, *sffz*, *sffz*, *sffz*. The text "sul tasto. poco a poco sul ponticello -" is written below the staves.

Viola part: *sffz*, *sffz*, *sffz*, *sffz*. The text "sul tasto. poco a poco sul ponticello -" is written below the staff.

Cello and Double Bass parts: *sffz*, *sffz*, *sffz*, *sffz*. The text "sul tasto. poco a poco sul ponticello -" is written below the staves.

★ VI I-3 y VI II-3, de la **C** a la **D**, sul tasto y poco a poco sul ponticello.

, 1 sola

332

10 **E**

Lentamente, molto dolente. ♩ = 40 ca.

The musical score is divided into six systems of staves:

- System 1:** Three staves (treble, treble, and bass). Measures 10-19. Dynamics: *mf* and *p*. A crescendo marking *mf* > *p* is present at the end of the system.
- System 2:** Three staves (treble, treble, and bass). Measures 20-29. Dynamics: *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. Each staff is marked with *IVc.*
- System 3:** Three staves (treble, treble, and bass). Measures 30-39. Dynamics: *sub. mf*, *pp*, *p*, and *pp*. The first staff is marked with *sub. mf*.
- System 4:** Two staves (bass and bass). Measures 40-49. Dynamics: *mf* and *p*. Both staves are marked with *(IIIc.)*.
- System 5:** Two staves (bass and bass). Measures 50-59. Dynamics: *pp* and *pp*.

F

11

The musical score for page 11 consists of five systems of staves. The first system has three staves (treble, treble, and bass clefs) with dynamics *f* and *p*, and articulation marks. The second system has three staves (treble, treble, and bass clefs) with the instruction *IVc.* and a fermata. The third system has two staves (treble and bass clefs) with a fermata. The fourth system has two staves (treble and bass clefs) with a fermata. The fifth system has two staves (treble and bass clefs) with a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs.

12 **G**

tutta forza

$$ff \text{---} ffff \text{---}$$

^ ^ Atrás del puente en la cuerda indicada.

NB. de la letra G a la H, cambiar libremente el arco.

morendo - - - - -

ff f mf p

ff f mf p

ff f mf p

ordinario

f pppp

ordinario

f p pppp

ordinario

f p pppp

ordinario

f pppp

ordinario

f pppp

ff mf pppp

ff mf pppp

ff mf

ff

14

H

The image displays a musical score for the piece "L'Espresso" by Luciano Berio. The score is written for voice and piano, with the vocal part in the upper staves and the piano accompaniment in the lower staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into several systems, each containing multiple staves. The vocal part is written in a single melodic line, while the piano accompaniment is written in a more complex, multi-staff format. The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *mf* (mezzo-forte), as well as performance instructions like "non div." (non diviso) and "sul sol" (on the sol note). The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a high level of detail.

Musical score for page 15, featuring multiple staves with musical notation, dynamics, and performance instructions. The score is organized into systems, with each system containing multiple staves. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *ppp* (pianissimo) are indicated. Performance instructions like "sul tasto", "ord.", "non vibr.", "vibr. ord.", and "non div." are present. The score concludes with a double bar line and a final *mf* dynamic marking.

The score is organized into systems, with each system containing multiple staves. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *ppp* (pianissimo) are indicated. Performance instructions like "sul tasto", "ord.", "non vibr.", "vibr. ord.", and "non div." are present. The score concludes with a double bar line and a final *mf* dynamic marking.

Partitura no. 3

Aforismo no. 14 para piano.

14

Lento, dolente *poco accel.* *poco a tempo* *poco rall. e dim.* *lunga*

mf p *mf p* *f* *sf* *2mf p dolce* *pp* *2mp*

2/4 dolce *2/4* *1/4* *3/4* *2/4* *3/4* *2/4*

p *p* *pppp*

Con pedal

Elegía. Segundo movimiento del Concierto para órgano antiguo y orquesta.

Dolente. ♩ = 56 ca

Corno en Fa

mf ppp

Organo solista

Dolente. ♩ = 56 ca
sord. senza vibr.

Violas

f mf

sord. senza vibr.

Violonchelos

f ppp

Contrabajos

p f p f p f p f p

9

Cor.

mf ppp

Trpt.

al aire, con sord.
mf p dolce

Org.

Vln. I

con sord. senza vibr.

f p f p f p f p simile

Vln. II

div.

con sord. senza vibr.

f p f p f p f p simile

Vla.

div.

unis.

f p f p f p f p simile

Vc.

f p f p f p f p simile

Cb.

f p f p f p f p simile

342

[illegible][illegible]

41

Fl. $3:2$

Cl. 1.

Fag. 1. *f dolce* $3:2$

Trpt. $3:2$ via sord.

Trbn.

Org.

Vln. I *f p f p f*

Vln. II *f p f p f*

Vla. *f p f p f*

Vc. *f p f p f*

Cb. *f p f p f* *p* *n*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 41 through 46. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.), each with a first part (1.). The brass section consists of Trumpet (Trpt.) and Trombone (Trbn.). The organ (Org.) is present but mostly silent. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and brass play melodic lines with various articulations and dynamics. The strings provide a rhythmic and harmonic foundation with patterns of eighth and sixteenth notes. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

47

Cl. *mf*

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

55

Cl.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

6

Largo a tempo.

62

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Largo a tempo.

=

70

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

78

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

85

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ritardando. - - - - -

lunga

ritardando. - - - - -

lunga

n

Partitura no. 5

Imaginario a dúo.

IMAGINARIO A DÚO

para pianoforte y órgano positivo.
(2015)

Allegramente, preludiando ♩ = 100 ca.

Manuel DE ELÍAS

brillante

Piano

f

Ped. ad libitum

Allegramente, preludiando ♩ = 100 ca.

Órgano positivo
(8' 4' y 2')

8'

4

Pno.

Org.

NOTA: Las alteraciones son sólo válidas para las notas que las tienen.

Copyright © by Manuel de Elías. 2015. México

2

8^{va}

6

Pno.

più forte

Org.

7

8

Pno.

Org.

8' y 4'

9

Pno.

Org.

11 *sempre fff e ben marcato*

Pno.

Org. *ampiamente*

12 *ruvido*

Pno. *ff*

Org. *ruvido*
pleno

Ped.

13 *cantabile*

Pno. *mf*

Org. *gentile*

Ped.

4

14

Pno.

Org.

15

Pno.

Org.

16 Tranquillo ♩ = 92 ca.

Pno.

Org.

8'

The musical score consists of three systems, each with a Piano (Pno.) and Organ (Org.) part. The first system (measures 14-15) features complex triplet patterns in both hands of the piano and organ, with 'Ped.' markings under the piano part. The second system (measure 15) shows the piano part with a forte (ff) dynamic and sforzando (sfz) accents, while the organ part is marked 'pleno'. The third system (measure 16) is marked 'Tranquillo' with a tempo of ♩ = 92 ca. The piano part begins with a mezzo-forte (mf) dynamic, and the organ part has an '8'' marking. The score is written in 6/4 time and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

18 *lusingando* *f* *crescendo poco a poco* *tr* *5*

Pno.

Org. *lusingando* *8' 4'* *tr*

21 *ff*

Pno.

Org.

23 *ancora più forte* *4' 2'*

Pno.

Org.

6 25

Pno.

Org.

27

Pno.

Org.

30

Pno.

Org.

f

ff

sfz

ff

8' 4' 2'

ff

sfz

sfz

sfz

sffz

Detailed description: This musical score page contains measures 25 through 30. It is written for Piano (Pno.) and Organ (Org.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 25-26 show the Pno. entering with a forte (*f*) chord. The Org. plays a melodic line with many accidentals. Measures 27-28 feature a rapid sixteenth-note run in the Pno. right hand, marked *ff*. The Org. continues its melodic line. Measures 29-30 show a complex texture with multiple chords and accidentals. The Pno. has dynamic markings of *ff*, *sfz*, and *sffz*. The Org. has a registration change marked 8' 4' 2' in measure 29.

33 7

Pno.

Org. *ben legato*

34

Pno. *ben legato* *mf*

Org. *tr^b* 8' y 4'

36

Pno.

Org.

8 37

Pno.

Org.

giocosso

sempre ben legato

38

Pno.

Org.

giocosso

sempre ben legato

39

Pno.

Org.

The musical score consists of three systems, each with a Piano (Pno.) and Organ (Org.) part.
 System 1 (Measure 37): The Pno. part begins with a trill on a single note. The Org. part starts with a 5-measure phrase in the right hand, marked 'giocosso' and 'sempre ben legato'.
 System 2 (Measure 38): The Pno. part continues with a 5-measure phrase. The Org. part continues with a 5-measure phrase, and the time signature changes to 9/4.
 System 3 (Measure 39): The Pno. part features a melody with a trill, marked 'giocosso'. The Org. part continues with a sustained bass line. The time signature changes to 6/4.

356

10 45 *con slancio*

Pno. m.s. *ff* sopra *sfz*

Org. *con slancio* *pleno* *tr* *m.d. sopra*

46

Pno. *sfz* *ff*

Org. 8'

47 *giocosso* *mf*

Pno. 3

Org. *giocosso* 8' 3

48 11

Pno. *sfz*

Org.

49 6

Pno.

Org.

Subito meno mosso. Calmo, con espressione. ♩ = 80

lunga *mf* *tr*

51 6

Pno.

Org.

Subito meno mosso. Calmo, con espressione. ♩ = 80

lunga

12 53

Pno.

più forte

Org.

55

Pno.

ancora più forte

Org.

57 *allegramente*

Pno.

4' 2'

Org.

4' 2'

59 *mf* 13

allegramente

61 *mf*

63 *più forte*

Pno.

Org.

The musical score is written for Piano (Pno.) and Organ (Org.). It consists of three systems of music. The first system (measures 59-60) shows the Pno. with a half note chord and a triplet of eighth notes, and the Org. with a melodic line. The second system (measures 61-62) shows the Pno. with a tremolo and a melodic line, and the Org. with a continuous eighth-note pattern. The third system (measures 63-64) shows the Pno. with a complex melodic line and the Org. with a melodic line. Dynamics include *mf* and *più forte*. Fingerings and articulations are indicated throughout.

69 15

Pno.

Org.

Ped.

70

Deciso. ♩ = 80

Pno.

forte e ben legato

Org.

Deciso. ♩ = 80

72

leggero e mezzo piano

Pno.

Org.

8' (+ 4' ad lib.)

16 74

Pno.

Org.

leggiere e mezzo piano

75

Pno.

Org.

leggiere

76

Pno.

Org.

leggiere

The musical score is arranged in three systems, each with a Piano (Pno.) and Organ (Org.) part. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is marked with measure numbers 74, 75, and 76. The Pno. part in system 74 features a melodic line with triplets and a bass line with triplets. The Org. part in system 74 features a melodic line with triplets and a bass line with triplets. The Pno. part in system 75 features a melodic line with triplets and a bass line with triplets. The Org. part in system 75 features a melodic line with triplets and a bass line with triplets. The Pno. part in system 76 features a melodic line with triplets and a bass line with triplets. The Org. part in system 76 features a melodic line with triplets and a bass line with triplets. The tempo/mood markings are *leggiere e mezzo piano* and *leggiere*.

77 17

Pno.

Org.

più forte e sempre legato

79

Pno.

Org.

più forte e sempre legato

sempre legato

81

Pno.

Org.

mf

18

82

Pno.

Org.

in rilievo

meno forte

84

Pno.

Org.

86

Pno.

Org.

marcato

Detailed description of the musical score: The score is for a Piano (Pno.) and Organ (Org.) duo. It consists of five systems of music, each with two staves. The first system (measures 82-83) shows the Pno. playing a melodic line with triplets and the Org. providing a rhythmic accompaniment with triplets. The second system (measures 84-85) continues the Pno. melody with triplets and the Org. accompaniment. The third system (measures 86-87) features a 'marcato' marking and continues the Pno. melody with triplets and the Org. accompaniment. The fourth system (measures 88-89) shows the Pno. playing a melodic line with triplets and the Org. providing a rhythmic accompaniment with triplets. The fifth system (measures 90-91) continues the Pno. melody with triplets and the Org. accompaniment. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

87 *forte e ben legato* 19

Pno.

Org.

89

Pno.

Org.

91

Pno.

Org.

20

93

Pno.

Org.

95

Pno.

Org.

97

poco a poco ritardando - - - -

Pno.

Org.

poco a poco ritardando - - - - poco

The musical score is written for Piano (Pno.) and Organ (Org.). It consists of three systems of music. The first system (measures 93-94) features a Pno. part with a melodic line of eighth notes and a bass line of triplets. The Org. part has a similar triplet-based accompaniment. The second system (measures 95-96) continues the triplet patterns in both parts. The third system (measures 97-98) begins with a 'poco a poco ritardando' instruction. The Pno. part has a dynamic marking of 'p' (piano) and the Org. part has 'mf' (mezzo-forte). Both parts feature triplet patterns. The system concludes with a 'poco' marking and a final melodic flourish in the Pno. part.

99 **Meno mosso.** ♩ = 76 21

Pno.

Org.

100

Pno.

Org.

101

Pno.

Org.

The musical score is written for Piano (Pno.) and Organ (Org.). It begins at measure 99 with the tempo marking 'Meno mosso.' and a quarter note equal to 76 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each containing staves for both instruments. Measure 99 features a piano triplet in the right hand and a single note in the left hand. Measure 100 shows more complex piano textures with triplets and slurs. Measure 101 continues the piano part with a long slur and the organ part with a steady eighth-note accompaniment. The page number 21 is located in the top right corner.

22 103

Pno.

Org.

105

Pno.

Org.

Allegramente. ♩ = 88

ben legato

107

Pno.

Org.

ben legato

mf

109 23

Pno.

Org.

111

piu forte

Pno.

Org.

113

Pno.

Org.

This musical score is for a piano and organ. It consists of five systems of staves. The first system (measures 109-110) shows the piano part with a complex melodic line and the organ part with a simpler accompaniment. The second system (measures 111-112) features a 'piu forte' dynamic marking and more intricate piano textures. The third system (measures 113-114) continues the development of the piano's melodic ideas. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures (one flat), time signatures, and various note values and rests.

24 114 *ludico*

Pno.

Org.

ludico

sempre ben legato

115

Pno.

Org.

116

Pno.

Org.

The musical score is written for Piano (Pno.) and Organ (Org.). It begins at measure 114 with the tempo marking *ludico*. The Pno. part has a treble and bass staff. The Org. part has a treble and bass staff. The score includes measures 114, 115, and 116. Measure 114 shows the Pno. playing a complex figure with many slurs and fingering '5'. The Org. part has a steady accompaniment. Measure 115 continues the Pno. part with more complex fingering and slurs. The Org. part has a steady accompaniment. Measure 116 shows the Pno. part with a key signature change to 6/4. The Org. part has a steady accompaniment. The score ends with a key signature change to 6/4.

118 25

Pno. *ben legato*

Org. *ben legato*

120

Pno.

Org.

121

Pno.

Org. *sempre ben legato*

The musical score consists of four systems, each with a Piano (Pno.) and Organ (Org.) part. The first system (measures 118-119) features a melodic line in the Pno. with a 'ben legato' marking and a corresponding line in the Org. The second system (measures 120-121) shows the Pno. playing sustained chords and the Org. playing a more active line with 'sempre ben legato' and fingering (5, 7, 5). The third system (measures 121-122) shows the Pno. playing sustained chords and the Org. playing a more active line with 'sempre ben legato' and fingering (5, 7, 5). The fourth system (measures 122-123) shows the Pno. playing sustained chords and the Org. playing a more active line with 'sempre ben legato' and fingering (5, 7, 5).

26 122 *brioso* *con spirito*

Pno. *fff* *mf*

Org. *con spirito*

125

Pno. *ff* *sfz* *sfz* *sfz* *ff*

Org. 8' 4' 2'

127 *sopra*

Pno.

Org.

129

Pno.

Org.

130

Pno.

Org.

131

Pno.

Org.

This musical score is for measures 129 through 131, featuring a Piano (Pno.) and Organ (Org.) ensemble. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4, which changes to 6/4 at the beginning of measure 131. Measure 129 shows the Pno. with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, while the Org. provides a continuous harmonic accompaniment. Measure 130 continues this texture with more complex melodic and harmonic developments. Measure 131 introduces a new time signature of 6/4 and features a prominent trill (tr) in the Pno. right hand, which is mirrored in the Org. right hand. The Pno. left hand and Org. left hand continue their respective parts.

28 *132* *energico* *ff* *(tr)*

Pno.

Org.

133 *sfz*

Pno.

Org.

134 *sfz*

Pno.

Org.

Detailed description: This musical score page contains three systems of music for Piano (Pno.) and Organ (Org.). The first system, measures 132-133, is in 6/4 time. Measure 132 is marked 'energico' and 'ff' (fortissimo). The Organ part in measure 132 has trills marked '(tr)'. The second system, measure 133, is in 4/4 time and features 'sfz' (sforzando) markings. The third system, measure 134, is in 4/4 time and also features 'sfz' markings. The music is highly chromatic with numerous sharps and flats throughout the staves.

137 Largamente, ad libitum.

Pno. *fff* lunga fermata normale *lunga* *sfffz* 29

Org. *org. pleno* lunga normale *lunga*

Ped.

142 Sereno. ♩ = 66

Pno. *espressivo* *mf*

Org. *Sereno. ♩ = 66* *8^a espressivo*

146

Pno.

Org.

30 149

Pno.

Org.

151

Pno.

Org.

153

Pno.

Org.

The musical score is written for Piano (Pno.) and Organ (Org.). It begins at measure 149. The Pno. part has rests in measures 149 and 150. The Org. part plays a melodic line in measures 149 and 150. In measure 151, the Pno. part enters with a harmonic accompaniment. The Org. part continues its melodic line. In measure 153, both parts feature trills. The Pno. part has a forte (f) dynamic marking. The Org. part also has trills. The score ends in measure 155.

156

Pno.

ff

Ped.

Org.

158

Pno.

Org.

4' 2'

159

Pno.

Org.

3

p o c c o a c c e l e r a n d o - - - - -

32 160

Pno. *mp*

Org. 8'

p o c c o a c c e l e r a n d o - - - - -

161 **Deciso.** ♩ = 80

Pno. *sempre piano*

Org.

Deciso. ♩ = 80

163

Pno.

Org.

165 *in rilievo* 33

Pno.

mf

Org.

167

Pno.

Org.

169

Pno.

Org.

34 170

Pno.

Org.

172

Pno.

Org.

173

Pno.

Org.

in rilievo

f

174 35

Pno.

Org.

175

Pno.

Org.

177 in rilievo

mf

Pno.

Org.

36 178

Pno.

Org.

180

Pno.

Org.

183

Pno.

Org.

in rilievo

fff

f

Ped.

pleno

8' 4'

186 37

Pno.

Org.

188

Pno.

Org.

189

Pno.

Org.

sffz *fff*

pleno

38 191 *lunga*

Pno.

Org.

lunga

193 **Con larghezza.**

Pno.

Org.

sffz

(tr) Con larghezza.

195

Pno.

Org.

sffz

5

197

Pno.

Org.

sfffz

sfffz

sfffz

sfffz

tr

tr

200

Pno.

Org.

Adagio. ♩ = 56

ritenuto

lunga

sfffz

fff

tr

tr

Adagio. ♩ = 56

ritenuto

lunga

Red.

Irapuato, Guanajuato. México. Abril 11 de 2015

ANEXO 4:

Publicaciones en periódicos.

Noticia no. 1

ABRIL DE 1989

20 **Deporte gráfico** EN LA CULTURA
Por: Rogelio Alvarez Noguera.

Deporte Gráfico en la Cultura es el título de la nueva sección de nuestra revista que aparecerá a partir de la edición de abril de 1989.

Sin el propósito de hacer definiciones, y compartiendo la idea de que la cultura agrupa a las más elevadas de las expresiones humanas, hemos considerado siempre que el deporte organizado es una de las formas más nobles de la cultura universal contemporánea. Por ello, parece justo que una publicación como la nuestra, dedicada como está al análisis y difusión del deporte, abra sus páginas a comentarios sobre acontecimientos y actualidades que puedan contribuir a enriquecer las actividades de nuestros jóvenes lectores.

Entre los eventos que más han destacado en la vida cultural del país en los últimos meses se encuentra el nacimiento de una nueva orquesta: la Filarmónica de Jalisco, que fundó y dirige el maestro Manuel de Elías; este espléndido conjunto musical se presentó por primera vez en la Ciudad de México los días 14 y 15 de marzo. Utilizando este mismo espacio, mantendremos informado a la comunidad de Deporte Gráfico acerca de los conciertos que en el futuro próximo ofrezca la Filarmónica de Jalisco en esta capital.

El maestro Manuel de Elías, nacido en la Ciudad de México en 1939, es un músico excepcional; estudió en la Escuela Nacional de música. Adicionalmente, fue alumno de Ernest Hubert Contwig y de Edgard Doneux, en dirección orquestal; de Bernard Flavigny, en piano, de Karlheinz Stockhausen, en música nueva y de Jean Etienne Marie, en música electrónica. Entre sus más notables actividades pueden citarse las siguientes: ha dirigido todas las orquestas de México y muchas otras en Bélgica, Francia, Suiza, Polonia, Estados Unidos y Guatemala.

El maestro De Elías dedica la mayor parte de su tiempo, sin embargo, a la composición, campo en el que ha experimentado con gran éxito un nuevo lenguaje tanto para voces, instrumentos solistas o pequeños conjuntos, como con grandes orquestas. En 1975 fundó el Instituto de Música de la Universidad Veracruzana y en 1980 la Orquesta Sinfónica de Veracruz, que dirigió varios años.

En prácticamente todos sus conciertos, el maestro De Elías incluye música de autores mexicanos contemporáneos; de esta manera contribuye cotidianamente a la consolidación de los valores que nos son propios, y de los cuales los jóvenes tienen el deber y la ocasión de participar.

En 1987 Manuel de Elías, fue invitado como director de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, esta organización tenía problemas internos que la llevaron a su disolución a finales del año siguiente. Después de que los músicos fueron debidamente indemnizados, el Gobernador del estado de Jalisco lo invitó para crear la Orquesta Filarmónica.

Un Compositor Contra el "Jazz" en las Iglesias

El compositor Manuel Jorge de Elías, director de la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato, uno de los más altos valores de la música sacra, reprobó hoy el empleo del jazz o de la música regional durante la misa, y aseguró que esto resta solemnidad a la ceremonia profana el sagrado recinto y altera el recogimiento espiritual de los feligreses.

El joven compositor, de 27 años de edad, fue entrevistado en el aeropuerto, momentos antes de que iniciara un viaje a Suiza, donde hará varias composiciones.

Dijo: "Como católico y como compositor de música sacra, repruebo el empleo de música popular en la misa, pues es inconcebible que se tenga que recurrir a ritmos impropios, sobre todo en México, donde hay muchos compositores de música litúrgica tradicional y abundan obras de excelente calidad".

En el caso de nuestro país, dijo, es el colmo que un grupo de mariachis, a los que normalmente se les oye en luga-

res poco ligados con la religión, entonen su estridente música en los templos católicos.

Finalmente dijo que no está contra ningún tipo de música, pero que existen lugares adecuados para cada uno de ellos.

Manuel de Elías toma muy seriamente el papel de la música litúrgica. Es intransigente ante el uso impropio de la música fuera del lugar que por su género le corresponde.



Esta es la noticia del estreno de la Sinfonietta, obra que su padre don Alfonso rechazó contundentemente por no parecerse en nada a su propio estilo, ni a lo que él había enseñado a su hijo, como lo *que debe* ser la composición.

ANEXO 5:

Breve semblanza de los participantes.

Semblanza no. 1

ALBERTO GUZMÁN NARANJO.

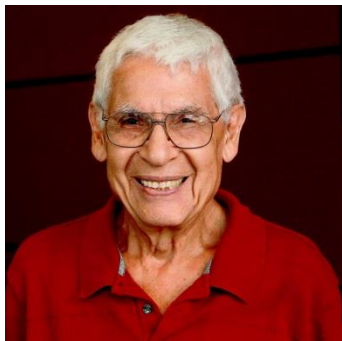


Director, compositor y docente colombiano.

Licenciado en música de la Universidad del Valle, realizó sus estudios bajo la dirección del maestro Léon J. Simar. Diploma de Dirección de Orquesta de Cámara en l'École Normal de París en la clase de Dominique Rouits y diploma de Dirección de Orquesta en el Centre d'Études Poliphoniques de Paris, en la clase de Henri-Claude Fantapié con el primer premio por unanimidad en el concurso de la Jeune Philharmonie du Val de Marne. Dirección Coral en el Centre d'Études Poliphoniques de Paris bajo la tutela de Philippe Caillard. Escritura Superior en la Schola Cantorum en la clase de Pierre Doury. Composición con los maestros Max Deutche y H. C. Fantapié. Análisis de la música contemporánea con los maestros Pierre Boulez, Dominique Jameux en el IRCAM y Philippe Manoury en el Conservatorio de Genevilliers. Ha sido director de la Orquesta Sinfónica de Antioquia, de la Banda Sinfónica del Valle, director de la Compañía Lírica de Bogotá y director invitado de las Orquestas: Sinfónica de Colombia, Filarmónica de Medellín y Sinfónica del Valle. Director Asociado de la Orquesta Filarmónica de Cali de 2002 a 2011. Director de la Coral Palestrina y profesor de armonía y orquestación del Conservatorio Antonio María Valencia. Profesor y director del Departamento de Música de la Universidad del Cauca.

Fundador y director del Ensemble Sequentia, grabó un disco compacto con la obra coral de Antonio María Valencia en 1999, producido por la Secretaría de Cultura de la Gobernación del Valle del Cauca. Premio Nacional de Composición (Colcultura 1992) y Premio Nacional de Arreglo Coral (Colcultura 1995). Mención especial en otros concursos de composición. Profesor Titular de la Universidad del Valle

ALCIDES LANZA



Compositor y pianista y docente argentino.

Realizó estudios de Postgrado en Música Electrónica, Columbia-Princeton University Electronic Music Center, NY. Estudios con Vladimir Ussachevsky, Ilhan Mimaroglu. Licenciado en Composición del Instituto Di Tella, Buenos Aires. Estudió con Luigi Dallapiccola, Aaron Copland, Olivier Messiaen, Ivonne Loriod, Riccardo Malipiero, Bruno Maderna, Alberto Ginastera. Ingeniero Electrónico, Licenciado en la Escuela Industrial de la Nación, Rosario, Argentina.

Ha recibido: Premio Tomás Luis de Victoria. Medalla para "Artista Distinguido". Primer Premio en concurso de composición patrocinado por TRIME 2006, Buenos Aires. Premio del Consejo de las Artes de Canadá. Director de Estudios de Música Electrónica en la Universidad McGill. Compositor en residencia de la ciudad de Berlín. Ford Foundation Fellowship, compositor en residencia en el Centro de Música Electrónica, Universidad de Columbia, Nueva York. Guggenheim Fellowship, de la Universidad de Columbia, Nueva York. Beca del Mozarteum Argentino, de estudios avanzados de piano con la pianista francesa Ivonne Loriod.

Es miembro honorario del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte.

ALFREDO RUGELES



Compositor, director y docente venezolano.

Director de orquesta y compositor. Su obra ha merecido numerosos premios como el Nacional de Composición y el Municipal de Música. Es miembro fundador de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea y Miembro Fundador de Número del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. Ha sido Miembro del Comité Ejecutivo de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Alterna permanentemente la composición y la dirección. Desde 1991 hasta el 2016 fue Director Artístico de la Sinfónica Simón Bolívar. Desde 1991 es el Director Artístico de los Festivales Latinoamericanos de Música de Caracas. Actualmente es Director Musical del Ensamble de Música Contemporánea Simón Bolívar. Fue Director Asociado y Director Artístico de la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, así como Director Musical del Teatro Teresa Carreño. En 1999 recibió el Premio Nacional del Artista como Director de Orquesta Sinfónica. Durante 23 años fue profesor de Dirección de Orquesta del IUDEM, hoy Universidad Nacional Experimental de las Artes. Desde el 2001 es profesor de Dirección Orquestal de la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar. Realizó estudios de composición con Yannis Ioannidis en Caracas y continuó en el Instituto Robert Schumann de Düsseldorf, Alemania, donde obtuvo diplomas de Composición y de Dirección orquestal. Acudió a cursos internacionales ofrecidos por Sergiu Celibidache, Michel Tabachnik y Franco Ferrara. El 10 de Julio de 2013, el Ministerio de Cultura y Comunicación de la República Francesa le otorgó la orden “des Arts et des Lettres”, en el grado de “Chevalier”.

CARLOS ALBERTO VÁZQUEZ



Compositor portorriqueño.

Su ópera *La Mina de Oro* y su *Requiem Domesticus* constituyen al momento, las dos obras más grandes y abarcadoras compuestas y presentadas por compositor puertorriqueño alguno. Vázquez realizó estudios de composición en las Universidades de Puerto Rico, Pittsburgh –en donde se recibió de Maestría en composición- y Nueva York, y más tarde obtuvo el doctorado en la Sorbona, presentando una tesis sobre la canción de arte contemporánea en Puerto Rico. Su amplio y variado catálogo de obras es continuamente interpretado internacionalmente. Ha recibido premios y reconocimientos por parte de prestigiosas instituciones. Es catedrático jubilado de la Universidad de Puerto Rico, donde laboró por espacio de 33 años. Es pionero en su país y principal exponente de la música electroacústica siendo por 30 años, Director del Centro de Tecnología Aplicada a la Música de la UPR.

Ha dictado conferencias y ofrecido talleres y clases magistrales en variados centros educativos de EE.UU. el Caribe y Europa.

Artista en residencia en la Bogliasco Foundation de Italia, la Fundación Valparaíso de España, el LIEM de España, el CMMAS de México y Kean University de New Jersey.

Ha sido comisionado por el Festival Casals, la OSPR, la Universidad de Puerto Rico y el Consejo Iberoamericano de Música entre otros y continuamente recibe el encargo de obras por parte de destacados intérpretes y agrupaciones musicales.

Es miembro de número del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, fundador y primer presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Puerto Rico y fundador y Director Ejecutivo del Foro de Compositores del Caribe.

Su música ha sido grabada en los sellos Leonardo Music Journal, Albany Records, Foro de Compositores del Caribe, CaribNet, Computer Music Journal, Parma Recording y MSR Classic. En la actualidad reside en Barcelona, España.

DARWIN AQUINO



Compositor, director y violinista dominicano.

Director del Conservatorio Nacional de Música de su país. Cuenta con estrenos de sus obras con la Orchestre Philharmonique de Radio France en Paris y el Premio de Composición Casa de las Américas en Cuba, donde participó como jurado.

Es Miembro de Número del Colegio Latinoamericano de Compositores de Música de Arte y participante del Foro de Compositores del Caribe. Es ganador de tres Premios Nacionales de Música y dos Premios de Composición en su país. El Ministerio de Cultura dominicano lo nombró Primer compositor en residencia de la Orquesta Sinfónica Nacional. Es ganador del premio de composición Musici Mojanesi en Italia, ganando publicaciones de su obra por Ars Publica Edizioni y la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique de Francia. Su discografía ha sido producida en tres álbumes: CD “Espacio Ritual”, CD “Congofonía” y el DVD “Música Sacra”.

Ha realizado carrera internacional como director en los géneros sinfónico y operístico en St. Louis; Alemania, Palm Beach y la Florida.

Sus obras sinfónicas han sido estrenadas por la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana “Simón Bolívar”, la YOA-Orquesta de las Américas, la Filarmónica de Mainz, la Orquesta del Festival Musical de Santo Domingo, la Sinfónica Nacional de El Salvador, de la Republica Dominicana y la Filarmónica Música Sacra. Su música de cámara es programada en festivales como el New Music ISCM, Festival Latinoamericano de Música en Venezuela, Festival de Música Contemporánea en Salamanca, Festival A Tempo de Caracas, Florida International University, Universidad de Costa Rica, Mannes College of Music y el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez” en México.

DIANA ARISMENDI



Compositora, docente e investigadora venezolana.

Profesora de Composición y Directora de Cultura de la Universidad Simón Bolívar.

Es Directora Ejecutiva del *Festival Latinoamericano de Música de Caracas*. Su producción, incluye música orquestal, conciertos solistas, ópera, música vocal, obras para instrumentos solistas, cuartetos de cuerdas, y música de cámara y ha sido interpretada en países de América Latina, Europa y en Estados Unidos.

Arismendi –apasionada de la música latinoamericana y de la enseñanza de la composición- realiza investigación en ambos campos y dicta charlas y conferencias sobre estos temas.

Inició su formación su país y la continuó en “*L'Ecole Normale de Musique*”, de Paris donde obtuvo el “*Diplôme Supérieur de Composition*”. ES Doctora en Composición (DMA) y Master en Composición y Música Latinoamericana (MM) obtenidos en “*The Catholic University of America*”, Washington, DC. Es Miembro de Número del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte.

DOBROCHNA ZUBEK



Violoncellista polaca.

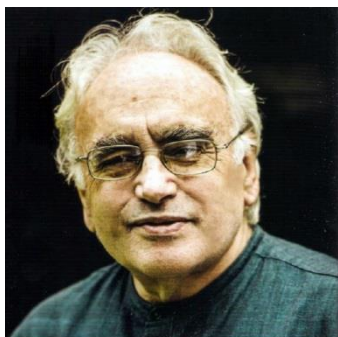
La Doctora Dobrochna Zubek, oriunda de Polonia, es discípula de la distinguida profesora Cecylia Barczyk. Tras obtener grados de bachillerato y maestría en violoncello de la Towson University de Baltimore, se traslada a Francia donde obtiene el Prix de Perfectionnement del Conservatoire de Versailles con la profesora Barbara Marcinkowska. Entre los numerosos premios obtenidos por la artista se encuentran: primer premio de la Peggy Friedman Gordon Music Competition (2002), primer premio de la Sidney Liebermann Music Competition (2004), y la competencia de la Alexandria Symphony Orchestra (2007). Se ha desempeñado como solista, músico de cámara, recitalista y músico de orquesta en festivales como el Dartington International Summer School en Inglaterra, el Festival de música Fontainebleau en Francia, el Festival internacional de música y danza de Granada, España, y la con la Orquesta Sinfónica del Estado de México, entre muchos.

Actualmente forma parte del Canadian New Music Ensemble: The Thin Edge Music Collective, conjunto que explora medios de expresión innovadores, como demuestra su reciente “performance” Move towards Peace, estrenado en Toronto.

Entre su reciente actividad internacional se destaca la gira en China como parte del Festival de Nueva Música de la Facultad de la Universidad de Toronto, realizando conciertos y clases magistrales en Guiyang, Chenngdù, y Hong Kong (octubre de 2014).

Este año Dobrochna terminó sus estudios de Doctorado en Artes musicales y ejecución en la Universidad de Toronto bajo el tutelaje de la Mtra. Shauna Rolston. La Doctora Zubek es profesora asistente de la cátedra de Rolston en la Universidad de Toronto. Este año ha sido ganadora de la beca Yo Yo Ma. Recientemente lanzó su primer disco solista titulado México Voyage.

EDISON QUINTANA



Pianista uruguayo.

Fue becario del gobierno rumano. Acreditado por Guido Agosti y Ruggiero Gerlin, ingresó a la Academia Chigiana en Siena, Italia como alumno de Arturo Benedetti Michelangeli. Paralelamente fungió como asistente de Howard Mitchell. Realizó encuentros con artistas como José Iturbi, Stanislas Wislocky, Zubin Mehta, Salvatore Accardo, George Crumb, Héctor Tozar y Aram Kachaturian. Fundó el Conservatorio de Maldonado, Uruguay. Estrenó los conciertos 2do y 4to de Prokofiev en Uruguay y Latinoamérica; ganó el Concurso Beethoven, de la Asociación Filarmónica de Mendoza, Argentina. En México estrenó mundialmente: el Concierto Fantástico para piano de Issac Albéniz, el Concierto para piano de Hermilo Hernández dirigido y grabado por Manuel de Elías; el Concierto Op.13 de Britten; el Concierto de Lamarque Pons; el Concierto para piano de Manuel de Elías (dedicado a él) dirigiendo el autor. Tocó la obra integral de Claude Bolling y “María de Buenos Aires” de Astor Piazzola. Es transcriptor de innumerables obras mexicanas, transcritas para dos pianos. Es publicado por Peermusic Classical en Nueva York. Concertista del INBA, intérprete de la obra integral de Beethoven; del repertorio completo mexicano para violín y piano. Posee prolífica discografía que incluye la primera grabación de la obra integral de Rodolfo Halffter, Felipe Villanueva y Manuel De Elías.

EDITH CONTRERAS BUSTOS



Mezzosoprano y docente mexicana.

Inició su formación en la Universidad de Guanajuato. En 1978 fue becada para estudiar la Licenciatura en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Se especializó en Lied y Oratorio en el Mozarteum de Salzburgo, en la Academia Chigiana de Siena, y con Pascual Ortega en Madrid. Ganó dos premios en el Concurso “Francisco Viñas” de Barcelona y fue finalista en el Concurso “María Canals”. Se ha presentado en la República Mexicana, varias ciudades de los Estados Unidos, Cuba, San Salvador, España, Alemania, Suecia y Francia. Ha actuado como solista, interpretando parte del más importante repertorio con obras de Bach, Vivaldi, Pergolesi, Mozart, Beethoven, de Falla, *Shostakovich*, *Mahler* y *Manuel de Elías*. Trabajó en la Compañía Nacional de la Ópera de Bellas Artes en México. Cantó con grupos de música antigua en Madrid, Guanajuato, Guadalajara y en la Ciudad de México. Ha grabado Música mexicana como la obra vocal completa de Silvestre Revueltas; canciones de Alfonso de Elías y Rodolfo Halffter, y un disco con obras en Náhuatl. Participó en una grabación del “Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte”. Ha participado en los Festivales Internacionales en Cuba y México. Recibió la Medalla Mozart en 1995. Es profesora de Canto de la Facultad de Música de la UNAM y del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, de donde es Licenciada en Música. El 20 de mayo de 2014 recibió la medalla que otorga la UNAM a quienes cumplen 20 años de docencia.

GUIDO LÓPEZ-GAVILÁN



Compositor, director y docente cubano.

Graduado en dirección coral en el Conservatorio Amadeo Roldán, de La Habana y de dirección orquestal en el Conservatorio Tchaikovsky. Se ha presentado como Director en Varsovia, Budapest, Zagreb; así como en ciudades de Rusia, Alemania, Bulgaria y Rumania. Ha dirigido en Cuba y gran parte

de América Latina.

Su catálogo comprende muy diversos géneros. Es invitado al Encuentro Interamericano de Composición de la Universidad de Indiana, el Festival Sonidos de las Américas organizado por American Composer Orchestra en Carnegie Hall, Juliard School y otras instituciones de New York, así como el Oregon Bach Festival. Ha participado en el Festival Iberoamericano de Música Contemporánea de España, la Tribuna de Música Latinoamericana y del Caribe de Argentina, el Festival Franco Donatoni realizado en México, Festival de Música Contemporánea de El Salvador y Foros de Compositores del Caribe, realizados en Venezuela, Colombia y Guatemala.

Ha sido invitado para ofrecer conferencias y clases magistrales. Fue Huésped Distinguido en la Universidad de Alberta, Canadá, en donde interpretaron varias de sus obras.

En 2010 fue invitado por la Orquesta Sinfónica de Winterthur, Suiza, para dirigir un concierto con sus obras sinfónico–corales, efectuado en el Musikkolegium. Es fundador del ISA, profesor titular y Jefe de Departamento de Dirección de Orquesta. Ha graduado varias generaciones de directores, algunos de los cuales son directores de orquestas cubanas y de otros países.

Es Presidente del Festival de La Habana, Miembro de Número Fundador del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte y Presidente de la Asociación de Músicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

JOSE JUAN HERNÁNDEZ



Compositor y musicólogo mexicano.

Sus primeros maestros de composición fueron Radko Tichavsky y Gonzalo Castillo. En 1999 obtiene el cuarto lugar en el Primer Concurso Nacional de Composición Coral Infantil con su obra *Noconcacon Cuicatl* siendo también esta obra ejecutada en el Festival Internacional de Coros Infantiles celebrado en Beijing.

En ese mismo año ingresó al Conservatorio Estatal de Moscú donde estudió con el compositor Yuri Vorontsov. Su música ha sido ejecutada en las salas Rachmaninov, *Maly* y *Bolshoi* de dicho conservatorio. En el V Concurso Internacional de Composición Coral Jihlava 2000, realizado en la República Checa, obtuvo el segundo lugar con su obra “Sol sobre una manta”. En el 2003 su música se ejecutó en Kiev, en Bolonia y en San Petersburgo. Su Sonata para piano (1998) ha sido grabada por el pianista suizo Jean-Baptiste Müller. Se gradúa del Conservatorio de Moscú en 2004. Y se estrena su Sinfonietta para orquesta de cuerdas durante el XXVI Festival Internacional de Música Contemporánea “Otoño de Moscú”. Su Sinfonía *Teotihuacan* es seleccionada por el Consejo Mexicano de la Música para representar a México en la Tribuna Internacional de Compositores celebrada en Viena y organizada por el Consejo Internacional de la Música y la UNESCO en 2005. Realizó su doctorado en musicología y composición de 2004 a 2007 en el Conservatorio Estatal de Moscú bajo la guía de la musicóloga Valentina Kholopova. Es autor de dos artículos publicados en Moscú sobre la música del compositor contemporáneo ruso Alexander Raskatov, siendo este el tema de su tesis doctoral. Actualmente es profesor en el Conservatorio Nacional de Música de México, profesor de piano para compositores en la UNAM desde 2010, coordinador de la Academia de Materias Teórico-prácticas Musicales del CNM y fundador y coordinador general del Festival de Música Rusa del Conservatorio Nacional de Música y la Escuela Superior de Música.

JUAN TRIGOS



Compositor y director mexicano.

Creador del concepto *Folklore Abstracto*. En su obra destacan la música vocal (ópera y música sacra) y la instrumental, con predominio de las formas concertantes. Cuenta con cuatro sinfonías, cuatro óperas, tres *Cantatas Concertantes*, varios conciertos para diferentes instrumentos y obras para guitarra.

Ha recibido varios encargos. Ha dirigido sus óperas en México, Croacia e Italia. Su música ha sido ejecutada en Europa, América y Japón. Su última producción discográfica incluye “*Trigos*”, abarca: *Danza Concertante* para piccolo y orquesta, Concierto para Clarinete y Concierto para cuatro guitarras.

Con la orquesta *Sinfónica de Oaxaca* (México) grabó cuatro discos con obras de los compositores mexicanos Carlos Jiménez Mabarak, Víctor Rasgado, Jesús Villaseñor y obras propias. Con la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, grabó obras de los mexicanos Gutiérrez Heras, Lavista, Quintanar, Trigos y Vidaurri, un monográfico de Carlos Chávez y *La Bella Durmiente* de R. Someso. Con el *Eastman BroadBand Ensemble*, grabó discos monográficos con obras de Ricardo Zohn y Carlos Sánchez-Gutiérrez. Fue director de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes y huésped principal de *La Camerata de las Américas*.

Organizó el Festival Internacional de Música Contemporánea *Franco Donatoni* -de quien fue discípulo y asistente- en la Ciudad de México. Enseñó composición en el Instituto Cardenal Miranda y en la Universidad de Guanajuato. Ha impartido cursos, seminarios y conferencias en Canadá, Costa Rica, Estados Unidos, Europa y México.

Ha sido residente en la Eastman School of Music de Rochester, becario del Sistema Nacional de Creadores de Artes de México y homenajeado por el Conservatorio de Música y Artes de Celaya. Recibió invitación de la Universidad de Indiana para participar en *Crossroads of Traditions (the Second Inter-American Composition Workshop)* y la *Medalla Mozart* (México 1995).

RICARDO DAL FARRA



Compositor y docente argentino.

El Dr. Dal Farra es también historiador, especializado en música y artes electrónicas, profesor en el Departamento de Música de Concordia University y director fundador del Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, en Argentina. Ha sido

director del Hexagram Centre for Research-Creation in Media Arts and Technologies de Canadá; coordinador del Área Comunicación Multimedial del Ministerio de Educación de Argentina; Consultor senior del Centro de Arte y Nuevos Medios "Amauta" en Cusco, Perú; e investigador y consultor de la UNESCO, Francia, en temas de media arts.

Sus obras se han presentado en más de 40 países, y hay 23 ediciones de grabaciones de su música. Ha recibido premios y encargos de la International Computer Music Association y la Bienal Internacional de Artes de São Paulo, Brasil, entre otros.

Entre sus aportaciones están: la Colección de Música Electroacústica Latinoamericana; Investigación sobre Educación de las Artes Electrónicas en América Latina; y la serie de simposios Understanding Visual Music, y Balance-Unbalance, enfocado a las artes electrónicas y los problemas derivados del cambio climático. Ha sido director artístico de la bienal mexicana de artes electrónicas "Transito".

Es Miembro de Número del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte.

RODOLFO PONCE MONTERO



Pianista, organista y docente mexicano.

Los maestros fundamentales en su formación musical fueron Gerhart Muench (piano), Guillermo Pinto Reyes (órgano) de quienes recibió clases en la Escuela de Música Sacra de León, Gto. Becado por The Cleveland Music School Settlement en Cleveland, Ohio recibió clases con el pianista Andrius Kuprevicius, asistiendo también a las clases del famoso pianista Grant Johanssen en el Cleveland Institute of Music. Fue formado como organista por los maestros Jesús Estrada y Alfonso Vega Núñez, pero principalmente por el maestro Guillermo Pinto Reyes con quien además hizo sus estudios de análisis y composición. Asistió a cursos especializados con Manuel Enríquez, Rodolfo Halffter y Mario Lavista.

Rodolfo Ponce Montero ha abordado los diferentes estilos musicales tanto en el piano como en el órgano, pero su actividad más importante se destaca por su dedicación al repertorio mexicano estrenando más de cien obras, que en su mayoría le han sido dedicadas. Como pianista y organista ha participado como solista con la mayoría de las orquestas sinfónicas de México y ha estado en diferentes escenarios en el extranjero: Cuba, El Salvador, Italia, España, Estados Unidos, Alemania, etc. Ha sido becario del Fondo para la Cultura y las Artes. De 1988 a 1992 su labor musical la desarrolló como pianista de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. Actualmente suma más de treinta registros fonográficos, dedicados a la difusión de la música mexicana, primordialmente.

Como docente se ha desempeñado en la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato, ahora Departamento de Música, desde 1968 como maestro de piano. En ese mismo año fue nombrado director de la institución, cargo que asumió hasta 1976. También en el Conservatorio de las Rosas de Morelia, Mich., fue profesor de piano de 1982 a 1986. Fue maestro y director del Departamento de Música del Instituto Michoacano de Cultura. Ha dado clases maestras enfocadas a diferentes niveles en Italia y actualmente desde 1998 es nuevamente profesor de tiempo completo en el Departamento de Música de la División de Arquitectura Arte y Diseño de la Universidad de Guanajuato, en donde imparte las clases de piano, órgano y música de cámara sumando —en este último período— doce estudiantes titulados de licenciatura.

ZULYAMIR LOPEZRÍOS



Cantante mexicana.

Zulyamir Lopezríos nace en la Ciudad de México en el seno de una familia de músicos que propicia su desarrollo artístico desde temprana edad. La danza y la música han estado siempre presentes en su formación, así como la actividad pedagógica, carrera que lleva a cabo en la Escuela Nacional de Maestros.

En el Conservatorio Nacional de Música realiza sus estudios musicales en diversas áreas instrumentales, hasta centrar en el Canto el enfoque principal de sus actividades artísticas.

Ha sido Concertista de Bellas Artes por más de 28 años, lo que le ha permitido interpretar un vasto repertorio de música de todos los tiempos, así como música de cámara, sinfónica y ópera. Ha actuado con las principales orquestas del país, al igual que en los foros y festivales más importantes. Gracias a la beca de Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA, graba el disco compacto “Sueño” con Canciones del compositor mexicano Carlos Jiménez Mabarak.

Ha realizado giras por Europa, Japón, Canadá y Centroamérica. Ha ejercido su actividad docente por 37 años y es maestra de Canto en la Escuela Superior de Música del INBA y en la Facultad de Música de la UNAM. Desde el año 2000 practica el Yoga de manera regular y actualmente escribe el Manual “Yoga para Cantantes” y está por terminar una Licenciatura en Educación.